



# DA IMAGEM À ATMOSFERA

A MATERIALIZAÇÃO DA OBRA DE PETER ZUMTHOR

SIMONE CABERTI  
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA  
À FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM  
ARQUITETURA

*Agradeço à minha família que sempre me suportou.*

*Agradeço ao professor Luís Viegas pelas ajudas prestadas desde a minha chegada a Portugal até à realização desta dissertação.*

*Agradeço aos meus companheiros de cursos pelas constantes críticas construtivas em todos os meus trabalhos académicos.*

*Agradeço aos meus amigos em terra lusitana pela paciência que demonstraram no aguentar os meus desabafos.*

*Agradeço os meus amigos na Itália que, embora à distância, nunca me fizeram sentir longe de casa.*

*Agradeço à Ana que fez com que casa, agora, seja Portugal.*

## Resumo

A presente dissertação corresponde a uma interpretação sobre o elemento aglomerador que une as atmosferas sensoriais imaginadas por Peter Zumthor ao concreto do objeto construído.

O estudo desenvolve-se em dois tempos: o primeiro, que pretende abordar o trabalho de Peter Zumthor através de uma bibliografia selecionada; o segundo, que intenta desenvolver uma interpretação pessoal das obras através da vivência física do espaço construído.

Para alcançar uma melhor interpretação da obra de Peter Zumthor, optou-se por realizar uma aproximação teórica através de dois caminhos entrelaçados: um primeiro percurso abrangeu a esfera do homem e dos seus sentidos, assim como o espaço e as suas interpretações; uma segunda abordagem ocupou-se de perceber o que o arquiteto suíço entende com *atmosfera* e como esta se concretiza na arquitetura construída.

Por fim, e após a visita às obras, desenvolveu-se a interpretação dos casos de estudo que foram selecionados como exemplos capazes de resumir toda a obra projetual de Peter Zumthor, realizando, assim, uma verificação prática dos conhecimentos adquiridos ao longo do desenvolvimento da presente dissertação como também dos anos de frequência da faculdade de arquitetura.

## **Abstract**

The present dissertation represents an interpretation of the agglomerating element that joins the Peter Zumthor's sensory atmospheres to the concrete of the built object.

The study is developed in two stages: the first, which aims to address the work of Peter Zumthor through a selected bibliography; and the second, that intends to develop a personal interpretation of the Zumthor's works – obtained through a physical experiencing of the built environments.

To accomplish a better interpretation of Peter Zumthor's work, it was decided to perform a theoretical approach through two interconnected paths: the first path covered the sphere of human beings and their senses, as well as space and its interpretations; the second approach has handled the comprehension of the Peter Zumthor's vision about the atmosphere concept and how it is applied in the built architecture.

Finally, and after visiting the buildings, it was developed an interpretation of the case studies that were selected as capable examples of summarizing all the Peter Zumthor's projectual work, performing, therefore, a practical verification of the acquired knowledge during the development of this dissertation, as well as the years of studies at the Faculty of Architecture.



# Índice

Agradecimentos	1
Resumo	2
Abstract	3
Índice	5
1. Introdução	9
1.1. Objetos e objetivos	10
1.2. Método e estrutura	11
1.2.1. A abordagem teórica	11
1.2.2. A vivência do espaço	12
2. Os instrumentos da análise	15
2.1. O homem e os instrumentos da percepção espacial	17
2.1.1. O espaço remoto: olhos, orelhas e nariz	20
2.1.1.1. O espaço visual	20
2.1.1.2. O espaço auditivo	22
2.1.1.3. O espaço olfativo	23
2.1.2. O espaço próximo: pele e mucosas	23
2.1.2.1. O espaço tátil	24
2.1.2.2. O espaço térmico	25
2.2. Espaço e arquitetura	27
2.2.1. As representações do espaço físico	28
2.2.2. As interpretações do espaço arquitetónico	30
3. Construir atmosferas como conceito projetual	33
3.1. Pensar atmosferas	37
3.1.1. Imagem	37
3.1.2. Memória	39
3.1.3. Emoção	40
3.2. Construir espaços	45
3.2.1. Envolvente	46
3.2.2. Matéria	48
3.2.3. Tectónica	50
4. Os casos de estudo	53
4.1. A planificação da viagem	54

4.1.1. Adaptação emocional	54
4.1.2. Métodos e objetivos	55
4.2. Bruder Klaus Kapelle (1998-2007)	57
4.2.1. A descrição do objeto arquitetônico	59
4.2.2. A interpretação da obra	63
4.3. Kolumba Kunstmuseum (1997-2007)	67
4.3.1. A descrição do objeto arquitetônico	69
4.3.2. A interpretação da obra	73
4.4. Kunsthau Bregenz (1990-1997)	77
4.4.1. A descrição do objeto arquitetônico	79
4.4.2. A interpretação da obra	83
4.5. Thermal Bath Vals (1990-1996)	87
4.5.1. A descrição do objeto arquitetônico	89
4.5.2. A interpretação da obra	93
4.6. Caplutta Sogn Benedetg (1985-1988)	97
4.6.1. A descrição do objeto arquitetônico	99
4.6.2. A interpretação da obra	103
5. Considerações finais	105
Anexo: plantas e cortes dos edifícios visitados	109
Referências bibliográficas	126
Livros	126
Artigo de revistas	127
Documentação em linha	128
Referências das imagens	129







# 1 Introdução

Com o aproximar da finalização do curso de Arquitetura, iniciou-se uma reflexão sobre os conceitos e os métodos projetuais aprendidos ao longo dos anos, procurando reconhecer com quais se estabeleceu uma identificação pessoal mais estreita, permanecendo os restantes num segundo plano, como complemento ao desenvolvimento dos primeiros. Como resultado desta reflexão, identificou-se de forma clara e destacada aquilo que se poderia definir como *coerência em arquitetura*.

Na Física, a coerência é aquela característica que define a “recíproca aderência que têm entre si todas as partes de um corpo”<sup>1</sup>. Esta definição é aplicada em arquitetura por Peter Zumthor que, nas suas obras, procura “formar um todo com sentido a partir de muitas partes”<sup>2</sup>, fundindo, sem contradições, as várias características introduzidas no projeto e defendendo que “forma e construção, aparência e função já não podem ser separadas. Pertencem um ao outro e formam um todo”<sup>3</sup>. Peter Zumthor reelabora, assim, o conceito de *total architecture*<sup>4</sup> instruído por Walter Gropius na Bauhaus. O arquiteto suíço faz da pormenorização de cada elemento arquitetónico a própria força, resultado atingido mediante o meticuloso desenvolvimento de cada fase do trabalho, desde a conceção figurativa do projeto até a construção material do edifício. Peter Zumthor declara que é “apenas entre a realidade das coisas, de que uma obra se ocupa, e a imaginação que se acende a faísca da obra arquitectónica bem-sucedida”<sup>5</sup>, demonstrando, assim, um proeminente interesse pela parte concreta da arquitetura em contraposição à teoria arquitetónica e colocando, em lugar dela, a imaginação evocada pela memória sensorial obtida através da vivência dos espaços.

---

1 "coerência", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2010, <http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx?pal=coerência> [consultado em 15-05-2013].

2 ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p.11

3 ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p.24

4 Projetação arquitetónica realizada mediante a colaboração entre variadas disciplinas artísticas: escultura, pintura, arquitetura mas também fotografia e artesanato.

5 ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p.31

## 1.1 Objetos e objetivos

O presente estudo corresponde a uma interpretação sobre o elemento aglomerador que une, de forma coerente, as atmosferas sensoriais imaginadas por Zumthor ao concreto do objeto construído.

Interessa examinar de que forma o arquiteto modela os materiais, plasmando-os em espaços sensoriais.

Para alcançar o objetivo utilizaram-se diferentes ferramentas de forma a obter uma dissertação o mais objetiva possível embora o caráter sensorial das arquiteturas, assim como a falta de uma formação antropológica específica, impossibilite a este estudo um caráter científico e imparcial, assumindo-se, portanto, a natureza subjetiva do trabalho.

Optou-se, como critério de seleção dos casos de estudo, pelo âmbito do equipamento público, descartando as habitações devido a estas serem alvo de atmosferas normalmente particulares e, por isso, não generalizáveis. Adicionalmente, foi definido que as obras estudadas deveriam ser unicamente as concluídas e visitáveis, para que assim fosse possível a vivência do espaço construído. Com isto foram excluídas todas aquelas que ainda se encontram em obra, as que se localizam fora da Europa continental e as que foram interrompidas (Topografia do Terror) ou desmontadas (pavilhão da Suíça para a expo2000 de Hanôver). Por fim, foi aplicado às resultantes obras desta seleção um último critério ligado à peculiar manipulação dos materiais predominantes das construções: “Caplutta Sogn Benedetg” em madeira, “Thermal Bath Vals” em pedra, “Kunsthhaus Bregenz” em vidro, “Kolumba Kunstmuseum” em tijolo e “Bruder Klaus Kapelle” em betão.

## 1.2 Método e estrutura

O estudo desenvolve-se em dois tempos: um primeiro, de natureza analítica, pretende abordar o trabalho de Peter Zumthor através de uma bibliografia selecionada; o segundo, de natureza empírica, pretende desenvolver uma interpretação pessoal das obras através da vivência física do espaço construído.

Enquanto a estrutura do trabalho respeita esta separação, a sua execução seguiu uma sequência diferente na tentativa de garantir uma leitura mais objetiva das obras. Assim, optou-se por efetuar as visitas às obras logo depois da recolha de uma documentação sumária acerca dos edifícios e não – como seria expectável – após um estudo pormenorizado dos mesmos. Esta decisão foi tomada na procura de que as emoções experimentadas fossem resultado único da vivência dos espaços e que não fossem influenciadas por conhecimentos pré-adquiridos, procurando-se, de facto, um afastamento da condição de estudante de arquitetura.

Seguidamente, e após uma abordagem mais exaustiva às obras arquitetónicas, foram procuradas correspondências entre os conteúdos das obras e artigos literários – sejam estas de Zumthor ou de críticos arquitetónicos – e a experiência vivida.

### 1.2.1 A abordagem teórica

Como anteriormente referido, a primeira parte da dissertação representa uma aproximação teórica à obra de Peter Zumthor.

Assim como aconselha Umberto Eco no livro “Come si fa una tesi di laurea”, para compilar a lista bibliográfica selecionaram-se as informações bibliográficas encontradas nos textos inerentes ao arquiteto suíço, destacando as publicações mais recorrentes<sup>6</sup>. Foram, assim, identificados autores que foram chamados a intervir no âmbito do presente trabalho e foi estruturado o discurso a partir das palavras deles, enquanto:

*Para um discurso, ter um nome de autor, [...] indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de*

---

<sup>6</sup> ECO, Umberto. *Come si fa una tesi di laurea: le materie umanistiche*. Milão: Bompiani, 2006.

*certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto.*<sup>7</sup>

Para alcançar uma melhor interpretação das obras de Peter Zumthor decidiu-se realizar uma aproximação através de dois caminhos entrelaçados: um primeiro percurso abrangeu a esfera do homem e dos seus sentidos, assim como o espaço e as suas interpretações; uma segunda abordagem ocupou-se de perceber o que o arquiteto suíço entende com *atmosfera* e como esta se concretiza na arquitetura construída.

### 1.2.2 A vivência do espaço

A fase de visita às obras foi fundamental, enquanto “l’architettura può essere giudicata solo in diretto contatto con lo spazio”<sup>8</sup>. A importância da experiência direta da vivência do espaço arquitetónico é, de facto, uma constante transversal a toda a crítica da arquitetura. Fernando Távora comparando enologia e arquitetura, observa que:

*Assim como um bom vinho só poderá apreciar-se bebendo-o e não raciocinando sobre a sua fórmula química, assim uma forma só poderá compreender-se vivendo-a, bem como à sua circunstância e não apenas ouvindo descrições a seu respeito ou consultando suas reproduções.*<sup>9</sup>

Da mesma opinião é Bruno Zevi que define o espaço arquitetónico perceptível e percebível apenas mediante a vivência direta do mesmo.<sup>10</sup> Conceito defendido também por Gaston Bachelard que afirma:

*Servirebbe a poco, ad esempio, dare la pianta della camera che fu la mia camera, descrivere la cameretta sul fondo della soffitta, dire che dalla finestra si scorgeva la collina attraverso l’incavo dei tetti. Soltanto io, nei miei ricordi di un altro secolo, posso aprire il profondo armadio che conserva ancora, soltanto per me, l’odore unico, l’odore dell’uva che secca sul graticcio.*<sup>11</sup>

Com esta declaração, o filósofo francês abre a porta a dois temas fundamentais para a compreensão do trabalho de Peter Zumthor: a importância que todos os sentidos têm na

---

7 FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega Passagens, 2009.

8 FINGERLE, Christoph Mayr. *Neues Bauen In Den Alpen: Architekturpreis 1992*. Sesto: Raetia, 1992.

9 TÁVORA, Fernando. *Da Organização do Espaço*. Porto: Faup Publicações, 1996. p.23

10 ZEVİ, Bruno. *Saper vedere l’architettura*. Turin: Einaudi, 2009.

11 BACHELARD, Gaston. *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo, 2006.

percepção espacial – assim como a importância que estes têm no despertar das memórias, veículo de geração das emoções. Com isto não se pretende de todo diminuir a importância da componente teórica mas apenas compreender que ambas são essenciais e que devem coexistir de forma complementar. Peter Zumthor interpreta esta relação da seguinte forma:

*La mia visione dell'architettura è più legata alla realtà che alla teoria. [...] All'inizio di un lavoro è diverso: allora sì che c'è bisogno della teoria, ma poi questa deve trasformarsi in realtà e svanire.*<sup>12</sup>

---

12 STEC, Barbara. *Conversazioni con Peter Zumthor*. em Casabella. n.º719, pag.6 Milão: Electa, 2004.



## 2 Os instrumentos da análise

Nesta primeira parte pretende-se esclarecer quais foram os instrumentos utilizados para a interpretação particular das obras selecionadas. Em primeiro lugar far-se-á uma referência ao homem como habitante das arquiteturas, seguindo-se o espaço como elemento físico no qual o homem habita. Este trabalho servirá, antes de mais, como base para o estudo das atmosferas imaginadas por Zumthor e, posteriormente, das obras visitadas. Uma *tomada de consciência* de conhecimentos elementares mas que, muitas vezes, se encontram deliberadamente ou instintivamente esquecidos ou marginalizados.

A presente dissertação, como anteriormente referido, é substanciada através do cruzamento das informações recolhidas nos textos de autores selecionados. A escolha foi orientada, relativamente a este capítulo, pelas particulares especializações e competências dos intervenientes em conformidade com os assuntos a tratar.

- Juhani Pallasmaa (1936 – ) é arquiteto e professor finlandês. A partir da segunda metade dos anos noventa escreve, em vários artigos, acerca da sua preocupação sobre a hegemonia da cultura visual em relação à percepção sensorial. Esta ação crítica culmina com a publicação em 2005 do livro “The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses”.
- Edward T. Hall (1914 – 2009) foi antropólogo e professor norte-americano. A especialização deste autor consiste no estudo das interações entre homens de culturas diferentes destacando, particularmente, a forma com que os aparatos físicos e biológicos do homem percebem o mundo que os rodeia.
- Bruno Zevi (1918 – 2000) foi arquiteto, urbanista, historiador e crítico italiano. Entre os variados estudos que o autor realizou destaca-se o livro “Saper vedere l’architettura”, que desde a sua publicação em 1948 foi traduzido em 12 idiomas, tornando-se um texto fundamental no ensino da teoria da arquitetura.





1 – *Cristo morto* de Andrea Mantegna (1475) .

## 2.1 O homem e os instrumentos da percepção espacial

*No mundo, o que percebemos não é nunca a sua realidade, mas apenas a repercussão das forças físicas sobre os nossos órgãos sensoriais.*<sup>13</sup>

Pode-se observar que os sentidos, ao longo da história da evolução do homem, não desempenharam sempre o mesmo papel assim como não se equipararam em grau de importância entre eles. As evoluções dos órgãos sensoriais seguiram as evoluções físicas, sociais e culturais da comunidade em que estes se desenvolveram, sofrendo enfraquecimentos ou ganhando intensificações.

É possível, de facto, notar as diversas fases deste processo desde os primeiros hominídeos – que precisavam de tocar, cheirar e por vezes saborear para descobrir e perceber o mundo em que viviam – até ao homem moderno que, com uma observação fugaz, é capaz de armazenar uma quantidade surpreendente de informação conhecida e reconhecida. Neste processo, as técnicas e tecnologias são fatores aos quais é atribuível a significativa evolução dos sentidos que, mutuamente com a evolução dos instrumentos de representação na esfera das artes visuais, desenvolveram um papel fundamental para o estabelecimento de uma hierarquia de necessidades sensoriais pretendidas para a compreensão do habitat por parte do homem.

As arquiteturas primordiais criavam uma forte empatia entre construtor e artefacto – as cabanas de madeira e lama podem ser entendidas como extensão do homem no espaço, sendo que a sua identificação com o próprio abrigo era muito forte.<sup>14</sup>

A partir da Antiguidade Clássica, a valorização estética teve como embrião a correção da perspetiva nos monumentos gregos. No entanto, a veridicidade estrutural destes edifícios fazia com que os outros sentidos mantivessem um papel, ainda assim, importante para a percepção espacial.<sup>15</sup> A partir do século XV, o notável desenvolvimento das artes pictóricas incrementou, ainda mais, a importância da esfera visual em relação ao resto do mundo sensorial, transpondo-se para a arquitetura um interesse cada vez maior pela

---

13 KILPATRICK, F. P. *Exploration in Transactional Psychology*. Nova Iorque: New York University Press, 1961. Cit. por HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio d'Água, 1986. p.55

14 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007.

15 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007.

percepção visual: destacando, assim, a harmonia e a proporção como conceitos projetuais.<sup>16</sup>

Le Corbusier afirmava que “gli occhi sono fatti per vedere le forme nella luce”<sup>17</sup>, destacando a primazia do sentido da vista na percepção espacial mas, ao mesmo tempo, declarava que “L’ARCHITETTURA è un fatto d’arte, un fenomeno che suscita emozione, al di fuori dei problemi di costruzione, al di là di essi. La Costruzione È PER TENERE SU: l’Architettura È PER COMMUOVERE”<sup>18</sup>, alertando, assim, para o importante papel que a percepção sensorial desempenha na arquitetura. Produziram-se então arquiteturas em que todos os sentidos eram envolvidos – materialidade, peso e tensões estruturais fizeram com que as obras do início do século XX fossem percebidas por todo o corpo e não apenas pelos olhos.<sup>19</sup>

Com a chegada do século XXI a função prevaleceu sobre a emoção, a sintetização substituiu a veridicidade e, assim sendo, voltou-se privilegiar o sentido da vista.<sup>20</sup>

O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty em 1948 declarou que:

*La mia percezione non è quindi una somma di dati visivi, tattili, auditivi, io percepisco in modo indiviso con il mio essere totale, colgo una struttura unica delle cose, un’unica maniera di esistere, che parla contemporaneamente a tutti i miei sensi.*<sup>21</sup>

O arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa retoma esta afirmação, em 2005, para criticar a hegemonia da cultura visual na comunidade contemporânea: uma chegada aos limites de empobrecimento sensorial que levaria o espaço habitado pela sociedade a meras cenografias planas e estáticas da vida.<sup>22</sup> Pode-se observar que a preponderância da visão na cultura contemporânea gera um crescimento abusivo da quantidade de informações que os olhos podem detetar e o cérebro armazenar. O arquiteto, prosseguindo com a sua crítica, reconhece duas percepções patológicas do espaço devidas a este predomínio: a

---

16 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l’architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007.

17 LE CORBUSIER. *Verso una Architettura*. Milão: Longanesi, 2007. p.13

18 LE CORBUSIER. *Verso una Architettura*. Milão: Longanesi, 2007. p.9

19 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l’architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007.

20 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l’architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007.

21 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Il Cinema e la nuova psicologia*. Em. *Senso e Non Senso*. Milão: Il Saggiatore, 1962. Cit. por PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l’architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007. p.30

22 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l’architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007.

*narcisista* e a *niilista*.<sup>23</sup> No campo arquitetónico, o *ponto de vista narcisista* é aquele que entende o edifício como autoexpressão artística, uma manifestação desligada da sua envolvente que impede, assim, uma participação empática coerente da vivência do espaço; o *ponto de vista niilista* olha para os edifícios sem nenhum interesse específico e, por isso, mais uma vez sem participação.<sup>24</sup>

No entanto existem arquitetos que, como Pallasmaa, desde o *modernismo* à contemporaneidade contrastam as arquiteturas meramente visuais, projetando arquiteturas sensoriais.

*È possibile distinguere diverse architetture in base alla modalità sensoriale che tendono a enfatizzare. Accanto alla prevalente architettura dell'occhio, esiste un'architettura tattile, muscolare ed epidermica. Ed esiste anche un'architettura che riconosce i regni dell'udito, dell'olfatto e del gusto.*<sup>25</sup>

Para perceber tais arquiteturas é importante, primeiro que tudo, perceber como o corpo e o aparato sensorial recebem as informações do espaço que os envolvem, antes de as enviar ao cérebro para uma sucessiva elaboração emocional.

Uma classificação possível do aparato sensorial do ser humano é aquela que o antropólogo americano Edward T. Hall apresenta no livro “A dimensão oculta”. O cientista categoriza os sentidos em relação ao espaço que estes conseguem detetar, circunscrevendo os recetores em dois grupos: os à *distância* e os *imediatos*, sendo estes capazes de detetar espaços remotos ou próximos.<sup>26</sup> A partir desta classificação, uma rápida aproximação aos sentidos do homem permitirá destacar de que forma e medida estes contribuem na perceção espacial.

---

23 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007.

24 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007.

25 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007. p.87

26 HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio d'Água, 1986.

### **2.1.1 O espaço remoto: olhos, orelhas e nariz**

Como espaço remoto o antropólogo americano entende o que fica além do alcance dos braços, onde a interação pessoal é reduzida à contemplação. As informações recebidas são limitadas à forma aérea sendo, então, os olhos, as orelhas e o nariz os recetores encarregues de recebê-las.

Como anteriormente referido, a percepção visual desempenha o grosso da tarefa da compreensão espacial, sendo este órgão sensorial o que mais se desenvolveu na sociedade contemporânea. Mesmo assim, do ponto de vista emocional, pode entender-se o aparato auditivo, e (melhor ainda) o sentido do olfato, como executores de um trabalho profundo no despertar de memórias antigas e com uma maior eficácia comparativamente à vista.

#### **2.1.1.1 O espaço visual**

A capacidade fisiológica de deteção de informações dos olhos humanos é a mais significativa no âmbito dos aparatos sensoriais.<sup>27</sup> Os olhos têm a capacidade de captar imagens muito rapidamente e a grande distância, no entanto, a capacidade de pormenorização de tais informações diminui com o seu aumento tornando, por exemplo, complicada a compreensão de uma textura a uma distância elevada. Ao aproximar-se do objeto, este recebe uma deformação impedindo, mais uma vez, uma percepção detalhada.

No âmbito do espaço visual é a perspetiva que, permitindo a percepção da profundidade de campo, possibilita a compreensão espacial.

Edward Hall descreve como o psicólogo americano James Gibson, no livro “The Perception of the Visual World”, identifica treze formas para a percepção da perspetiva através do órgão da visão, declarando que “não haveria percepção possível do espaço sem a presença de uma superfície contínua, desempenhando o papel de fundo”<sup>28</sup>, e acrescentando que “a percepção depende ou da memória, ou das excitações anteriores.”<sup>29</sup>. As diferentes percepções das perspetivas que o homem percebe de forma inconsciente no seu dia-a-dia, resumidas no livro do antropólogo americano, são:

---

27 HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio d'Água, 1986.

28 HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio d'Água, 1986. p.215

29 HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio d'Água, 1986. p.215

1. *Perspetiva de textura*: ao afastar-se do objeto, a textura densifica até ficar uma massa homogénea;
2. *Perspetiva de dimensão*: ao afastar-se do objeto, a dimensão diminui e com ele também a capacidade de pormenorização;
3. *Perspetiva linear*: linhas paralelas vão-se encontrando num mesmo ponto ao afastar-se do observador;
4. *Perspetiva binocular*: fenómeno devido à autonomia dos olhos, mais manifesto às pequenas que às grandes distâncias, é a imagem projetada no cérebro de forma independente por cada olho. É experimentável fechando alternadamente os olhos e observando as diferentes imagens geradas;
5. *Perspetiva de movimento*: representa a perceção da perspetiva em função da velocidade relativa do observador ao objeto observado que, quanto maior a distância, mais lento parece o seu movimento;
6. *Perspetiva aérea*: trata-se de uma perspetiva potencialmente enganadora uma vez que depende da limpeza do campo visual – quanto mais limpo mais próximos parecerão os objetos observados de um ponto de vista elevado;
7. *Perspetiva toldada*: característica relacionada com o ponto focal do aparato ocular – concentrando a vista num ponto fixo os objetos presentes noutros planos aparecerão desfocados;
8. *Elevação relativa dos objetos no campo visual*: a perceção do horizonte, no caso de um panorama plano, é uma linha situada à altura dos olhos do observador. Assim sendo, com o aproximar dos objetos à tal linha, estes elevar-se-ão desde o chão até à altura dos olhos do observador;
9. *Alteração da textura ou rutura da distância linear*: olhando do topo de uma falésia para o vale que se estende por baixo dela, a repentina solução de continuidade e o rápido intensificar-se da densidade da textura fazem com que o vale seja percebido mais distante do que a realidade;
10. *Modificações na proporção de imagens dobradas*: ao observar um ponto afastado, os objetos que se encontram entre o observador e o ponto focal parecem duplicados. Uma aceleração do desdobramento indica uma aproximação dos objetos ao observador, enquanto um afastamento implica um abrandamento;
11. *Modificação na velocidade de deslocação*: a velocidade relativa entre objetos que se deslocam no campo visual indica a própria posição relativa ao observador. Objetos mais lentos serão mais afastados do que os objetos mais rápidos;

12. *Integridade e continuidade de contornos*: observar os contornos dos objetos do campo visual permite a determinação da sequência espacial dos mesmos – o que apresenta contornos não quebrados será mais próximo do que tem contornos quebrados;
13. *Transições entre a luz e a sombra*: assim como a alteração da textura assinala uma mudança de campo visual, também a mudança de intensidade luminosa demarca uma mudança de plano. Esta característica garante, também, a possibilidade de uma maior pormenorização na percepção dos volumes mesmo sendo estes muito afastados.

### 2.1.1.2 O espaço auditivo

*La vista isola, laddove il suono incorpora; la vista è direzionale, laddove il suono è omnidirezionale. Il senso della vista implica esteriorità, mentre il suono crea un'esperienza di interiorità.*<sup>30</sup>

Assim como os olhos, os ouvidos desempenham um papel de recetores à distância. No entanto a poluição acústica das cidades contemporâneas, em conjunto com a escassa necessidade deste sentido na compreensão do espaço por parte do homem moderno, enfraqueceram a capacidade que este aparato era capaz de garantir<sup>31</sup> – o que não acontece com muitos animais.

Mesmo assim, é notável como um som familiar ainda seja capaz de despertar a atenção, chamando inconscientemente memórias muito profundas e remotas.

Uma outra diferença entre estes dois recetores pode ser encontrada na sua seletividade, uma vez que será simples fechar os olhos e escolher quando não se quer ver, mas será mais complicado fechar os ouvidos para não ouvir. Para satisfazer esta necessidade, o cérebro é capaz de reconhecer e filtrar sons que não sejam desejados: como ruídos da rua quando se quer dormir ou alguém que nos chama a atenção quando estamos concentrados no desenvolver de outras tarefas. Esta capacidade é característica individual e depende primariamente do contexto social e cultural de cada um.<sup>32</sup> A qualidade sonora de um espaço afeta muito o homem, mesmo de forma inconsciente. A capacidade de

---

30 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007. p.65

31 HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio d'Água, 1986.

32 HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio d'Água, 1986.

concentração e de desempenho de diferentes tarefas podem ser, assim, sensivelmente aumentadas por meio de espaços acusticamente confortáveis.<sup>33</sup>

### 2.1.1.3 O espaço olfativo

*Non ricordo come fosse la porta della casa colonica di mio nonno nella mia prima infanzia, ma ne ricordo il peso e la resistenza alla spinta e la patina della superficie lignea segnata da decenni di uso; e soprattutto mi sovviene, vivido, il profumo della casa che mi colpiva al volto come fosse una parete invisibile dietro la porta. Ogni dimora ha il suo caratteristico odore di casa.*<sup>34</sup>

O aparato olfativo pode ser equiparado em muitos aspetos com o auditivo, no sentido em que tanto desempenham um papel secundário na perceção do espaço remoto como trazem recordações mais profundas comparativamente à perceção visual. O olfato é capaz de conduzir a memórias ainda mais específicas do que o ouvido. Os cheiros, assim como os sabores, despertam recordações mais materiais, ligadas aos objetos e aos lugares, enquanto os sons despertam acontecimentos mais ligados às situações e aos eventos.

Concluindo, é plausível aferir que estes três *recetores à distância* são complementares, seja porque despertam memórias das experiências passadas a diferentes níveis de profundidade, seja porque, fisicamente, conseguem captar informações muito diferentes entre eles e sem as quais a perceção espacial remota seria incompleta. É suficiente pensar na hipótese da perceção de uma situação urbana – na diferença de perceção que existe entre *observar* as montras das lojas de uma rua, *ouvir* o sino da igreja que está tocar no seu fundo e *cheirar* o pão que, na padaria ao nosso lado, está a ser retirado do forno. As três são pequenas partes de um conjunto que é perceptível apenas juntando e cruzando as informações que os sentidos detetam com as memórias que nos despertam.

### 2.1.2 O espaço próximo: pele e mucosas

*L'occhio è l'organo della distanza e della separazione, mentre il tatto è il senso della vicinanza, dell'intimità e dell'affezione. [...] Nel pieno di intense esperienze emotive, tendiamo a isolare il senso distanziante della vista; chiudiamo gli*

---

33 HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio d'Água, 1986.

34 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007. p.70



*occhi quando sogniamo, ascoltiamo la musica o accarezziamo coloro che amiamo.*<sup>35</sup>

Quando a percepção espacial não é satisfatória à distância remota o instinto é de aproximação. Este movimento de investigação não para até que se atinja um nível de proximidade que permita uma compreensão mais peculiar do espaço indagado.

O espaço próximo situa-se, então, entre aquelas esferas que o antropólogo americano define como *íntima e pessoal* <sup>36</sup>. Encontrando-se ao alcance dos braços, o tato desempenha um papel fundamental na caracterização destes espaços e, com ele, aquelas sensações que a pele transmite ao cérebro como, por exemplo, a diferença de temperatura.

### **2.1.2.1 O espaço tátil**

O tato e a habilidade na manipulação podem ser considerados também como determinantes dos fatores diferenciadores entre o homem e o restante mundo animal. Ainda hoje é possível destacar a importância do tato na fase de aprendizagem do mundo pelos bebés, que demonstram uma tendência para tocar e saborear quantos mais objetos possíveis na procura de compreender a sua particular função. No mundo adulto este atributo primitivo vai-se esvanecendo, sendo o tato substituído pelos outros sentidos remotos e compensado com a cultura e o intelecto, assim como brilhantemente explicado por Edward T. Hall na seguinte afirmação:

*Um quadro jamais pode dar directamente o sabor ou o perfume de um fruto, o contacto ou a textura de uma carne, ou a nota que na voz do bebé faz romper o leite da mãe. No entanto, a linguagem, tal como a pintura, dá destes factos representações simbólicas, por vezes tão convincentes que suscitam reacções próximas das provocadas pelos estímulos originais.*<sup>37</sup>

No entanto, num mundo cada vez mais artificial e sintético, o tato recupera uma importância fundamental na exploração material dos objetos. Como referido, a vista é frequentemente enganada e, embora apenas depois de ter reparado no erro de percepção, é muitas vezes suportada pelos outros sentidos.

---

35 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007. p.62

36 Edward T. Hall identifica quatro distâncias que definem os raios das esferas espaciais que abrangem o homem. Estas são: A distância íntima, até os 45 centímetros; a distância pessoal, até os 125 centímetros; a distância social, até os 360 centímetros; e a distância pública.

37 HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio d'Água, 1986. p.95

### 2.1.2.2 O espaço térmico

*Stare a piedi nudi sulla roccia liscia, levigata dal ghiaccio, di fronte al mare, al tramonto, e sentire il calore della pietra scaldata dal sole attraverso la pianta del piede è un'esperienza straordinariamente salutare, che ti rende parte dell'eterno ciclo della natura. Senti il respirare lento della terra.*<sup>38</sup>

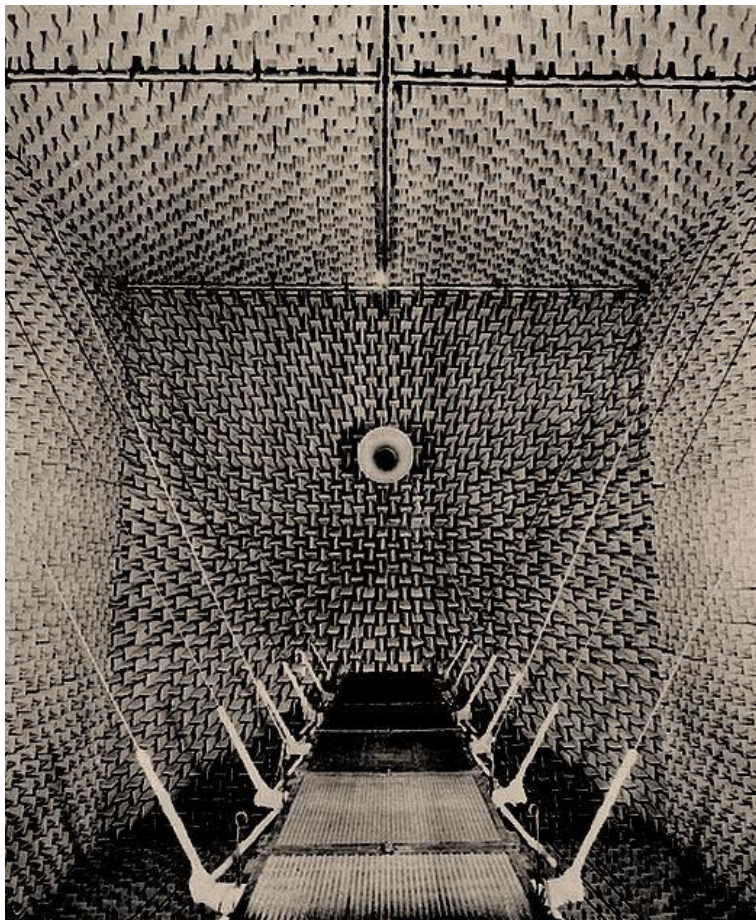
A pele pode ser considerada um aparato sensorial bivalente enquanto confere sensações de dois tipos: uma ligada a sensações táteis e outra ligada a sensações térmicas. No entanto, a percepção das mudanças de temperatura é uma sensação que pertence a ambos os espaços até agora tratados: o *remoto*, no caso do calor irradiado, como é exemplo o sol; o *próximo*, caso da fria textura da pedra de uma gruta.

Mais uma vez recorre-se conscientemente a este sentido apenas quando os outros não satisfazem a curiosidade.

A temperatura confortável de um espaço é, por analogia com a qualidade sonora, uma característica que influencia muito, embora inconscientemente, a vida do homem, afetando diretamente o seu estado psicológico.

---

38 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007. p.74



2 – *Anechoic chamber* da Universidade de Harvard.

## 2.2 Espaço e arquitetura

Após esta primeira abordagem ao homem e à forma como ele percebe o mundo que o rodeia, ir-se-á agora tratar do espaço e de como a arquitetura o define marcando os limites do mesmo.

O espaço, no âmbito da crítica da arquitetura, é muitas vezes definido como um “oggetto immateriale delineato da superfici materiali”<sup>39</sup>, esquecendo assim o que destaca a arquitetura das outras artes, ou seja, a experiência da vivência do espaço por parte do homem. Bruno Zevi no livro “Saper vedere l’architettura” denuncia o erro declarando:

*Lo spazio architettonico non è definibile nei termini delle dimensioni della pittura e della scultura. È un fenomeno che si concreta solo in architettura, e che di questa costituisce perciò il carattere specifico.*<sup>40</sup>

O espaço arquitetónico pode ser entendido como uma figuração dos processos filosóficos que se desenvolveram ao longo da história. Lewis Mumford no livro “Arte & técnica” marca a indissolubilidade entre “beleza e uso, símbolo e estrutura, significado e função prática”<sup>41</sup> atribuindo à arquitetura um forte poder comunicativo capaz de fazer com que o expectador se sinta:

*Mais cortês quando entra num palácio, mais devoto quando entra numa igreja, mais estudioso quando entra numa universidade, mais prático e eficiente quando entra num escritório, e mais cidadão, mais cooperante e responsável, mais orgulhosamente consciente da comunidade que serve, quando atravessa a sua cidade e participa na sua vida multifacetada.*<sup>42</sup>

O conjunto objeto-imaterial/edificação-material identifica o lugar, espaço arquitetónico em que o homem habita e experiencia.<sup>43</sup> O habitante do lugar, tocado no próprio ego, sofre as influências que o espaço lhe transmite sugestionando-lhe emoções.

Pretende-se, agora, sublinhar a diferença que existe entre a perceção do espaço físico – entendendo com este o vazio gerado por meio da justaposição de geometrias materiais –

---

39 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l’architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007. p.81

40 ZEVI, Bruno. *Saper vedere l’architettura*. Turin: Einaudi, 2009. p.27

41 MUMFORD, Lewis. *Arte & técnica*. Lisboa: Edições 70, 1980. p.101

42 MUMFORD, Lewis. *Arte & técnica*. Lisboa: Edições 70, 1980. p.101

43 DE POLI, Aldo. *Architettura: enciclopedia dell’architettura*. Milão: Motta Architettura, 2008. vol.2 p.491

e a percepção do espaço arquitetónico definido pelas experiências dos seus utentes. No primeiro caso o carácter concreto do objeto imaterial é perceptível por meio da descrição objetiva da *caixa* que o contém, enquanto que no segundo a percepção vai para além da caixa, passando para a descrição subjetiva dos estados de alma de quem experienciou o espaço.

### **2.2.1 As representações do espaço físico**

A ausência de uma ferramenta que qualifique o espaço obriga a um esforço interpretativo de síntese. A descrição do espaço físico pode então passar para a descrição dos elementos que o contêm e, para efetuar esta descrição, usam-se os instrumentos disponíveis, tais como: as plantas, os cortes e os alçados<sup>44</sup> – às quais podem ser associados as perspectivas, as fotografias e a cinematografia.

Como acontece com os sentidos do homem em relação à percepção espacial, também as ferramentas de representação do espaço físico não são capazes, individualmente, de descrever plenamente a complexidade do elemento imaterial do espaço. Pelo contrário, através da sua conjugação é possível chegar a uma síntese satisfatória.

O mais difundido método de representação da arquitetura é a planta, sendo múltiplos e variados os estudos realizáveis através destas – a relação entre interior e exterior, entre cheios e vazios, a hierarquia dos espaços e dos percursos, etc. Esta multiplicidade faz com que, no entanto, a leitura das plantas, privadas do apoio de outras ferramentas, se torne por vezes complicada.<sup>45</sup>

Executando uma planta realiza-se uma tradução bidimensional da realidade e, habitualmente, adotam-se simbologias e esquematizações normalizadas para uma legível e adequada representação. Embora existam normativas técnicas internacionais homologadas, as representações planimétricas diferem muito umas das outras enquanto é deixada, a quem executa a representação, a faculdade de escolher as esquematizações gráficas preferidas, permitindo-lhe assim destacar uma ou outra característica do espaço reproduzido.

Uma outra representação largamente difundida é constituída por cortes e alçados. Neste caso o problema é de natureza diferente relativamente às plantas, sendo que o pano de

---

44 DE POLI, Aldo. *Architettura: enciclopedia dell'architettura*. Milão: Motta Architettura, 2008. vol.3 p.452

45 ZEVI, Bruno. *Saper vedere l'architettura*. Turin: Einaudi, 2009.

fundo do desenho não será o pavimento mas sim a própria arquitetura, com todos os elementos de que é composta – os cheios e vazios das janelas e das portas e, no caso de arquiteturas volumetricamente mais articuladas, os balanços e as consolas. Também para este tipo de representação a escolha gráfica torna-se crucial. De facto, se para a representação de uma arquitetura com uma fachada plana auxilia uma esquematização dos materiais e um ensombramento das saliências, para uma arquitetura mais articulada a mesma técnica não ajuda à leitura do espaço, tornando fundamental uma representação tridimensional.<sup>46</sup>

A mais antiga representação a três dimensões que tentou reproduzir com precisão científica a realidade é a perspectiva – uma construção geométrica bidimensional que mostra um espaço tridimensional. Tratando-se de uma interpretação, assim como nos casos precedentes, as simbologias e os esquematismos desenvolvem um papel fundamental na reprodução da realidade, garantindo, no entanto, uma flexibilidade de representação que pode ser muito útil para acentuar características peculiares do espaço a exhibir.

O desejo de uma representação cada vez mais fiel incentivou a evolução das técnicas e das tecnologias até chegar à reprodução fotográfica, uma impressão em papel da realidade tridimensional.<sup>47</sup>

Se por um lado esta técnica revolucionou a forma de representar a arquitetura, por outro manteve-se limitada pela singularidade do ponto de vista, à semelhança do que sucede com a perspectiva. De facto o elevado número de pontos de vista possíveis num espaço impossibilita uma descrição absoluta e simultânea do mesmo. Uma versão da fotografia que se aproxima ainda mais a uma representação exaustiva da arquitetura é a cinematografia: ferramenta que introduz a quarta dimensão, o *tempo*, na representação da arquitetura.

Mesmo assim continua a não ser possível descrever aquela dimensão arquitetónica que transcende as quatro, pelo menos não com os instrumentos acabados de descrever.

Com a seguinte declaração o crítico italiano marca, mais uma vez e a nosso entender, a diferença existente entre espaço físico e espaço arquitetónico:

*Ma l'architettura [...] ha dimensioni che esorbitano dalle quattro. C'è un elemento fisico e dinamico nella creazione e apprensione della quarta dimensione*

---

46 ZEVI, Bruno. *Saper vedere l'architettura*. Turin: Einaudi, 2009.

47 DE POLI, Aldo. *Architettura: enciclopedia dell'architettura*. Milão: Motta Architettura, 2008. vol.2 p.193

*col proprio cammino; c'è la differenza come tra fare dello sport o vedere gli altri che giocano, tra ballare e veder ballare, tra amare e leggere romanzi d'amore.*<sup>48</sup>

## 2.2.2 As interpretações do espaço arquitetónico

Após a descrição das ferramentas de representação do espaço físico, Bruno Zevi elabora uma análise histórica da conceção espacial e, por fim, concretiza uma articulada panorâmica das possíveis interpretações do espaço arquitetónico. O autor reconhece três grupos interpretativos distintos: as interpretações de conteúdo, as interpretações fisiopsicológicas e as interpretações formalistas.<sup>49</sup>

Dentro do contexto do estudo das atmosferas sensoriais, a interpretação mais pertinente parece ser aquela definida como fisiopsicológica, significação arquitetónica baseada na teoria do *Einfühlung* [empatia], que tenta analisar a arquitetura em estreita ligação com o homem, não apenas através do contacto físico, mas também por meio da interação emocional, delineando, assim, uma linguagem interpretativa que associa às formas da arquitetura sensações recebidas pelo corpo.<sup>50</sup>

*Guardando le forme architettoniche noi vibriamo in simpatia simbolica con loro, perché esse suscitano delle reazioni nel nostro corpo e nel nostro animo.*<sup>51</sup>

Para substanciar a própria tese, Bruno Zevi cita o crítico inglês Geoffrey Scott que no seu livro “The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste”, de 1914, delineia de forma clara os conceitos essenciais da interpretação fisiopsicológica da arquitetura:

*Oltre agli spazi a due sole dimensioni [...] L'architettura ci dà spazi a tre dimensioni, capaci di contenere le nostre persone, ed è questo il vero centro di quell'arte. [...] Essa può circondarci con un vuoto a tre dimensioni ed il piacere che se ne può trarre è un dono che solo l'architettura può darci. La pittura può dipingere lo spazio; la poesia [...] può richiamare l'immagine; la musica può*

---

48 ZEVI, Bruno. *Saper vedere l'architettura*. Turin: Einaudi, 2009. p.47

49 ZEVI, Bruno. *Saper vedere l'architettura*. Turin: Einaudi, 2009.

50 ZEVI, Bruno. *Saper vedere l'architettura*. Turin: Einaudi, 2009.

51 ZEVI, Bruno. *Saper vedere l'architettura*. Turin: Einaudi, 2009. p.117

*darci una sensazione analoga, ma l'architettura ha da fare direttamente con lo spazio, lo usa come un materiale e ci pone al centro di esso.*<sup>52</sup>

O espaço físico contido na *caixa* arquitetónica deixa de ser apenas um vazio tornando-se um espaço interativo, em que o homem habita e vive experiências. O crítico inglês continua a sua interpretação do espaço arquitetónico e acrescenta:

*Noi ci adattiamo istintivamente agli spazi nei quali siamo, ci proiettiamo in essi, li empiamo idealmente coi nostri movimenti. [...] Quando noi entriamo dal fondo di una navata e ci troviamo davanti una lunga prospettiva di colonne, noi cominciamo, quasi per impulso, a camminare in avanti, perché così richiede il carattere di quello spazio. [...] Lo spazio ci ha suggerito un movimento: una volta che questa suggestione s'è fatta sentire, tutto ciò che si accorda con essa parerà aiutarci, e tutto ciò che l'ostacola parrà inopportuno e brutto. Noi esigeremo, inoltre, qualche cosa che chiuda e soddisfi il movimento [...] Ed un muro liscio, che sarebbe una terminazione inoffensiva se si trattasse di uno spazio simmetrico, diventa brutto alla fine di un asse enfatico com'è quello della fila di colonne, semplicemente perché un movimento senza motivo, e che non porta a un punto culminante, contraddice i nostri impulsi fisici: non è umanizzato.*<sup>53</sup>

Esta leitura do espaço arquitetónico faz com que este deixe de ser uma *mera cenografia plana e estática da vida*, tornando-se parte integrante da mesma. As arquiteturas sensoriais expandem assim o ego do homem no espaço – assim como se passava já com as cabanas primordiais –, através de uma ligação empática entre os sentidos, a materialidade do espaço físico e a imaterialidade do espaço arquitetónico. Conceito sustentado por Zevi que declara:

*[...] nello spazio coincidono vita e cultura, interessi spirituali e responsabilità sociali. Perché lo spazio non è solo cavità vuota, negazione di solidità: è vivo e positivo. Non è solo un fatto visivo: è, in tutti i sensi, e segnatamente in un senso umano e integrato, una realtà vissuta.*<sup>54</sup>

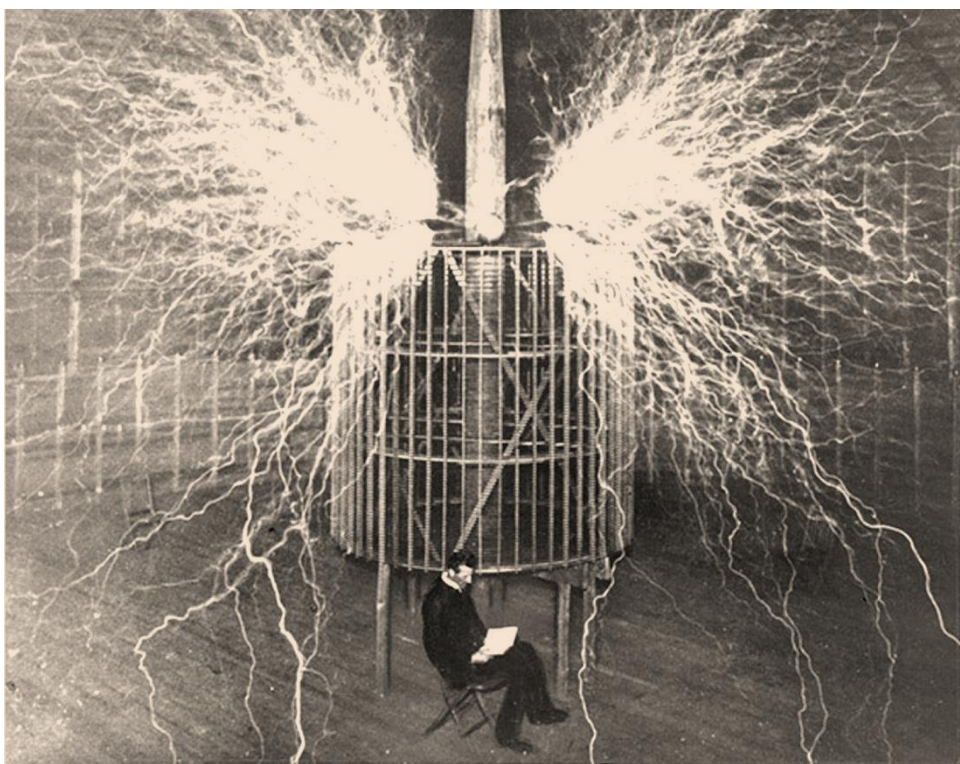
---

52 SCOTT, Geoffrey. *L'architettura dell'umanesimo*. Bari: Laterza, 1939. Cit. por ZEVI, Bruno. *Saper vedere l'architettura*. Turin: Einaudi, 2009. p.134

53 SCOTT, Geoffrey. *L'architettura dell'umanesimo*. Bari: Laterza, 1939. Cit. por ZEVI, Bruno. *Saper vedere l'architettura*. Turin: Einaudi, 2009. p.134

54 ZEVI, Bruno. *Saper vedere l'architettura*. Turin: Einaudi, 2009. p.149





3 – Atmosfera criada pelas experimentações de Nikola Tesla.

### 3 Construir atmosferas como conceito projetual

Nesta segunda parte pretende-se efetuar uma interpretação do trabalho projetual de Peter Zumthor.

Dada a elevada articulação da obra do arquiteto suíço, optou-se por efetuar uma descomposição dos que foram identificados como *elementos fundamentais*<sup>55</sup> da fase projetual do arquiteto, agrupando-os em dois conjuntos tal como definidos por Barbara Stec que, na entrevista ao arquiteto suíço para a revista “Casabella”, identifica “due abilità che è raro trovare insieme: l’astratta sensibilità per atmosfere ed emozioni e la capacità di vedere con precisione un oggetto specifico, un luogo nello spazio.”<sup>56</sup> Foi então identificado um primeiro conjunto mais ligado à conceptualização e, por isso, caraterizado por elementos imateriais e abstratos, e um segundo relacionado de forma mais direta com a obra construída e, então, caraterizado por elementos físicos e palpáveis.

Num primeiro tempo observar-se-á como Peter Zumthor procura “*immagini dei luoghi che ha conservato nella memoria come particolarmente giuste e intense [...] fugaci ricordi di atmosfere.*”<sup>57</sup>

Numa fase sucessiva do trabalho far-se-á referência à procura, por parte do arquiteto suíço, do modo correto para a materialização das atmosferas identificadas como exatas para o projeto a executar.

Os dois conjuntos mencionados, seguidamente abordados em dois diferentes tempos, são na realidade interligados numa estreita relação enquanto, como afirma Peter Zumthor, “la combinazione di idee, stati d’animo ed emozioni con le proprietà fisiche dei materiali, il loro peso, il calore, la durezza, la morbidezza, l’umidità, sia davvero importante.”<sup>58</sup> Esta ligação contínua faz com que os projetos do arquiteto suíço sofram contínuas mutações, não à procura de um compromisso que satisfaça o equilíbrio entre os dois conjuntos identificados, mas sim “per evitare di cambiare l’idea originaria”<sup>59</sup>

---

55 Temas recorrentes – e por isso considerados basilares – encontrados nos escritos de Peter Zumthor e nas entrevistas realizadas ao mesmo.

56 STEC, Barbara. *Conversazioni con Peter Zumthor*. em *Casabella*. n.º 719, pag.6 Milão: Electa, 2004.

57 ACHLEITNER, Friedrich. *Ritorno al moderno? L’architettura di Peter Zumthor*. em *Casabella*. n.º 648, pag.52 Milão: Electa, 1997.

58 STEC, Barbara. *Conversazioni con Peter Zumthor*. em *Casabella*. n.º 719, pag.6 Milão: Electa, 2004.

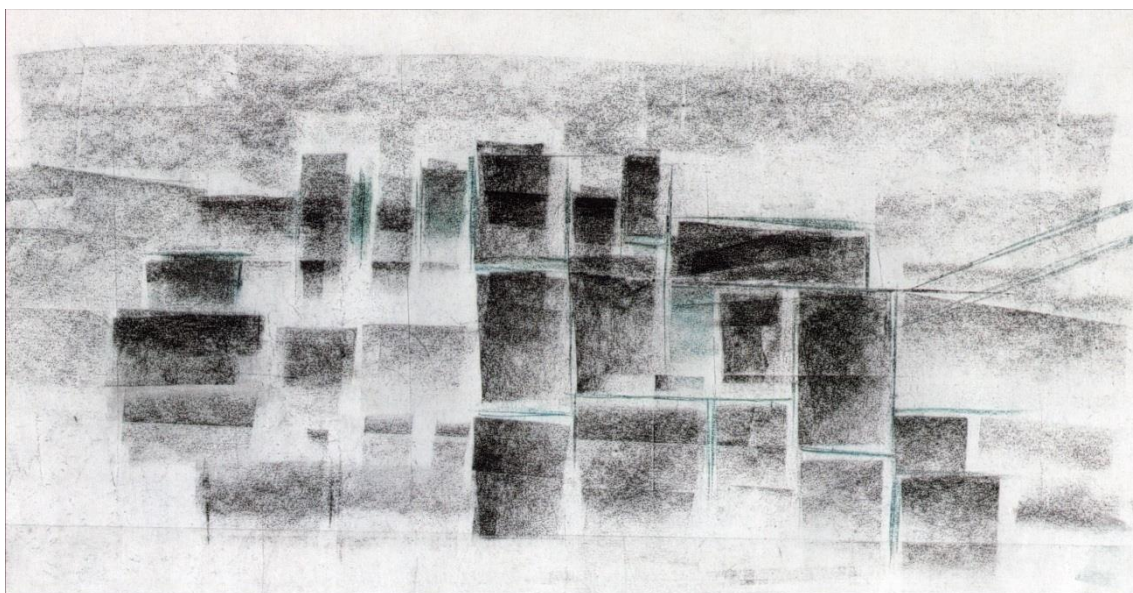
59 STEC, Barbara. *Conversazioni con Peter Zumthor*. em *Casabella*. n.º 719, pag.6 Milão: Electa, 2004.

enquanto “il compromesso è una modifica di ciò a cui teniamo di più, il nucleo essenziale del tema. E questo non va fatto.”<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> STEC, Barbara. *Conversazioni con Peter Zumthor*. em *Casabella*. n° 719, pag.6 Milão: Electa, 2004.





4 – Esquisso conceptual por Peter Zumthor. Thermal Bath Vals.

### 3.1 Pensar atmosferas

*Qualsiasi luogo può lasciare delle impressioni, in parte perché è irripetibile, ma anche perché ha stimolato il corpo e ha generato delle associazioni che ci hanno consentito di accoglierlo nel nostro mondo personale.*<sup>61</sup>

Esta afirmação de Pallasmaa acentua a estreita correlação entre o espaço e o homem, evidenciando como os estímulos recebidos pelo corpo provocam emoções e caracterizam os lugares, tornando-os inesquecíveis.

Peter Zumthor declara “não querer provocar emoções com as obras, mas sim permitir emoções”<sup>62</sup> destacando, mais uma vez, o peso que o arquiteto suíço atribui à procura da atmosfera certa.

A importância da criação de uma atmosfera própria e pertinente na concretização de uma arquitetura é auspiciada também por Gaston Bachelard quando observa que memória, sonho e imaginação são *nuances* do mesmo estado da alma – os sentidos captam o espaço físico, a alma elabora os impulsos em espaço metafísico e permite ao cérebro produzir pensamentos. Este processo acontece apenas se os espaços vividos tiverem aquela atmosfera que nos desperta a memória, o sonho e a imaginação.<sup>63</sup> Noutras palavras o conceito é retomado também por Juhani Pallasmaa quando afirma que:

*L’eterno compito dell’architettura è quello di creare metafore esistenziali concrete e vive che diano consistenza e forma al nostro essere nel mondo. L’architettura riflette, materializza e immortala idee e immagini di vita ideale.*<sup>64</sup>

Desta forma, mais uma vez, evidencia-se a importância que a arquitetura, com as suas atmosferas, tem na vida do homem.

#### 3.1.1 Imagem

“Quando penso na arquitetura, ocorrem-me imagens.”<sup>65</sup> Não é por acaso que são estas as palavras que Peter Zumthor usa para iniciar o livro “Pensar a arquitetura”. As *imagens* representam, de fato, as bases ao trabalho projetual do arquiteto suíço sendo que:

---

61 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l’architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007. p.56

62 ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p.25

63 BACHELARD, Gaston. *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo, 2006.

64 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l’architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007. p.89

*Pensar em imagens de forma associativa, selvagem, livre, ordenada e sistemática, em imagens arquitectónicas, espaciais, coloridas e sensuais – isto é a minha definição preferida do projectar.*<sup>66</sup>

Martin Steinmann atribui a tais *imagens* a tarefa de “mezzi per esprimere attraverso una forma nota una forma sconosciuta e cercata”<sup>67</sup>, reconhecendo a forte ligação existente entre estas e Peter Zumthor e afirmando que o arquiteto suíço “cerca nella sua testa immagini che siano giuste e che si sforza di capirne le caratteristiche.”<sup>68</sup>

*La nostra capacità di ricordare e immaginare luoghi è innata. Percezione, memoria e immaginazione interagiscono costantemente; la sfera dell'esistente si fonde in immagini di memoria e fantasia. Tutte le città che abbiamo visitato sono quartieri di una metropoli della mente, un'immensa città di evocazioni e rimembranze che non smettiamo mai di costruire.*<sup>69</sup>

Desta forma Pallasmaa reconhece a indissolúvel ligação existente entre imaginação e *memória* introduzindo, assim, o segundo elemento do *conjunto conceptual*. Quanto ao terceiro elemento – as *emoções* – foi nas palavras de Gaston Bachelard que se encontrou o relacionamento procurado, quando o filósofo francês afirma:

*Affrontando le immagini della casa con la cura di non rompere la solidarietà della memoria e dell'immaginazione, possiamo nutrire la speranza di comunicare tutta l'elasticità psicologica di un'immagine che ci commuove fino a gradi di insospettabile profondità.*<sup>70</sup>

Para perceber de forma clara onde surgem as imagens e como é possível utilizá-las no projeto de arquitetura optou-se por, mais uma vez, referenciar Peter Zumthor que no livro “Pensar a arquitetura” declara:

*O meu trabalho é marcado por muitos lugares. Quando me concentro num determinado lugar para o qual devo elaborar um projecto, tento explorá-lo. Per-*

---

65 ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p.9

66 ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p.56

67 STEINMANN, Martin. *Téchnē: Sul lavoro di Peter Zumthor*. em *Domus* n°710, pag.52 Milão: Editoriale Domus Spa, 1989.

68 STEINMANN, Martin. *Casa di riposo per anziani a Coira*. em *Domus* n°760, pag.22 Milão: Editoriale Domus Spa, 1994.

69 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007. p.85

70 BACHELARD, Gaston. *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo, 2006. p.34

*ceber a sua figura, a sua história e as suas qualidades sensoriais. É então, neste processo do olhar preciso, que começam lentamente a penetrar imagens de outros lugares. [...] Necessito delas. Apenas quando, em mim, deixo entrar no lugar concreto o que é semelhante a este, aparentado ou ainda estranho, surge esta imagem diversa e minuciosa do local que mostra referências, que torna visível linhas de forças e constrói tensões; é então que se forma o plano de fundo do projecto, mostrando a rede dos diferentes caminhos de aproximação a um lugar, o que me permite tomar as decisões inerentes ao projecto.*<sup>71</sup>

### 3.1.2 Memória

*As memórias [...] contêm as vivências arquitectónicas mais profundas que conheço. Constituem a base de ambientes e imagens arquitectónicas que tento explorar no meu trabalho como arquitecto.*<sup>72</sup>

Com estas palavras Peter Zumthor evidencia a importância que tem a *memória* no seu processo projetual, sendo esta para ele “generalizzare la forma di cui ha fatto esperienza, vale a dire ricondurla a quei caratteri che la rendono una forma universale.”<sup>73</sup>

Prosseguindo a crítica à hegemonia da cultura visual na comunidade contemporânea, Juhani Pallasmaa declara que:

*Un’esperienza architettonica significativa non è una semplice serie di immagini retinali. Gli elementi dell’architettura non rappresentano unità o “Gestalt” [forme] visive; sono incontri, confronti che interagiscono con la memoria.*<sup>74</sup>

Com esta afirmação o arquiteto finlandês introduz uma segunda conotação atribuível às memórias. Falando deste elemento, seria limitativo pensar apenas nas memórias que despertam as imagens, sendo também de grande importância as memórias despertadas por imagens, aquelas que o arquiteto é chamado a estimular com a própria obra, en-

---

71 ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p.34

72 ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p.10

73 STEINMANN, Martin. Cit. por ACHLEITNER, Friedrich. *Ritorno al moderno? L’architettura di Peter Zumthor*. em *Casabella*. n° 648, pag.52 Milão: Electa, 1997.

74 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l’architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007. p.80



quanto “le nostre sensazioni di comfort, protezione e casa affondano le radici nelle esperienze primordiali di innumerevoli generazioni.”<sup>75</sup>

Peter Zumthor é perfeitamente consciente desta dualidade do elemento *memória* e substancia este conceito declarando que:

*Todos nós vivemos a arquitetura, mesmo antes de sequer conhecer a palavra arquitetura. As raízes do nosso entendimento arquitectónico encontram-se nas nossas primeiras vivências: o nosso quarto, a nossa casa, a nossa rua, a nossa aldeia, a nossa cidade, a nossa paisagem.*<sup>76</sup>

As memórias não interagem com o corpo humano apenas de uma forma *mental* mas também *orgânica*. É assim que Gaston Bachelard define a interação entre memória e homem que, relacionando o mundo abstrato da memória com o mundo concreto das sensações físicas, declara que:

*Al di là dei ricordi, tuttavia, la casa natale è fisicamente dentro di noi, è un insieme di abitudini organiche. Dopo vent'anni malgrado tutte le scale anonime, ritroveremmo il riflesso della prima scala, non inciamperemo su quel gradino un po' alto. [...] Le case in cui più tardi abbiamo abitato hanno senza dubbio banalizzato i nostri gesti, ma, se rientriamo nella vecchia casa dopo una lunga odissea, restiamo stupiti nel constatare come gesti originari, tornino immediatamente, sempre perfetti. La casa natale, insomma, ha inciso in noi la gerarchia delle diverse funzioni di abitare. Abbiamo in noi il diagramma delle funzioni di abitare quella casa e tutte le altre case non sono che variazioni di un tema fondamentale.*<sup>77</sup>

### 3.1.3 Emoção

O elemento emocional na arquitetura pode ser visto como o mais diretamente relacionado com o homem, enquanto que, através dos seus recetores sensoriais, experimenta emoções novas ou desperta emoções antigas através das memórias das vivências dos espaços em que ele se desloca. Assim, na ótica de Pallasmaa:

---

75 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007. p.78

76 ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p.53

77 BACHELARD, Gaston. *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo, 2006. p.42

*Il compito dell'arte e dell'architettura, in genere, è quello di ricostruire l'esperienza di un mondo interiore indifferenziato, in cui noi non siamo meri spettatori, poiché apparteniamo indissolubilmente ad esso.*<sup>78</sup>

A *indiferenciação* das emoções individuais entre pessoas que experienciem um mesmo espaço é também referenciada por Peter Zumthor quando numa entrevista por “Casabella” declara: “Penso che le sensazioni siano sì individuali, interiori, ma allo stesso tempo anche molto, molto comuni.”<sup>79</sup>

A tarefa emocional é uma finalidade específica na perspectiva de Gaston Bachelard que afirma:

*Se ci venisse chiesto quale sia il più prezioso effetto benefico della casa, risponderemmo che essa fornisce un riparo alla “rêverie”, protegge il sognatore, ci consente di sognare in pace.*<sup>80</sup>

Generalizando este conceito, referido apenas à casa, para toda a arquitetura é possível chegar à opinião de Juhani Pallasmaa:

*Uno spazio architettonico incornicia, ferma, rafforza e mette a fuoco i nostri pensieri, evitando che vadano perduti. Fuori possiamo sognare e percepire la nostra esistenza, ma abbiamo bisogno della geometria architettonica di una stanza per poter pensare con chiarezza. La geometria del pensiero fa eco alla geometria della stanza.*<sup>81</sup>

O arquiteto finlandês acredita, incondicionalmente, numa arquitetura sensorial que gere emoções chegando a decretar inconcebível “un’architettura puramente cerebrale che non sia una proiezione del corpo umano e del suo movimento attraverso lo spazio.”<sup>82</sup>

Conceção que está de acordo com a de Peter Zumthor que declara:

*Qualidade arquitectónica só pode significar que sou tocado por uma obra [...] Entro num edifício, vejo um espaço e transmite-se uma atmosfera e numa fracção de segundo sinto o que é.*<sup>83</sup>

---

78 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007. p.36

79 STEC, Barbara. *Conversazioni con Peter Zumthor*. em *Casabella*. n° 719, pag.6 Milão: Electa, 2004.

80 BACHELARD, Gaston. *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo, 2006. p.34

81 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007. p.60

82 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007. p.61

Esta *transmissão atmosférica* acontece por meio da geração de emoções. Para exemplificar um dos modos em que o arquiteto suíço tenciona provocar emoções, ou permitir que elas aconteçam, optou-se por referir a descrição que o arquiteto suíço fez do futuro – mas nunca concluído – edifício “Topographie des Terrors” em Berlim:

*Una costruzione che renderà sempre degno il modo in cui possiamo parlare di questo luogo, e che sia in grado di catturare l'attenzione dei visitatori e dei passanti. Chi arriva vede un grande vuoto urbano e si chiede: “Che cos'è? Devo andare a vedere”. [...] Si tratta di mettere in moto un processo fisico, emozionale, non intellettuale. La persona che visita il luogo deve commuoversi, non può solo guardare.*<sup>84</sup>

Peter Zumthor distingue os diferentes tempos da percepção do espaço afirmando que “una reazione conscia è preceduta da riflessioni sensoriali inconsci, che quasi si impongono. Subito dopo entra in gioco l'intelligenza, seguita dall'intelletto.”<sup>85</sup>

Assim sendo, estabelece-se uma hierarquia de percepções que fazem com que o intelecto passe para um segundo plano em relação às emoções e assim também o modo de entender a arquitetura. Com a seguinte afirmação remarca-se, mais uma vez, o interesse preponderante do arquiteto suíço para uma *arquitetura emocional* ao invés de uma *arquitetura como símbolo*.

*L'architettura intesa come corpo, [...] non deve insegnarci nulla né raccontarci una storia, è lì solo per essere vissuta.*<sup>86</sup>

Para alcançar o efeito desejado, ou seja uma arquitetura capaz de emocionar, destacaram-se duas características das emoções do ser humano: a primeira é que “la sfera emotiva è molto più vasta e più estensa di quella razionale”<sup>87</sup> e por isso é necessária uma particular sensibilidade na escolha das emoções a provocar – ou deixar que aconteçam; a segunda está relacionada com a velocidade, enquanto, “la riflessione è lenta. [...] L'emozione spontanea difende la vita. La paura è veloce e grazie a questo ci salva. Se ci

---

83 ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p.11

84 BAGLIONE, Chiara. *Costruire la memoria. Conversazione con Peter Zumthor*. em *Casabella*. n° 728/729, pag.72 Milão: Electa, 2005.

85 STEC, Barbara. *Conversazioni con Peter Zumthor*. em *Casabella*. n° 719, pag.6 Milão: Electa, 2004.

86 STEC, Barbara. *Conversazioni con Peter Zumthor*. em *Casabella*. n° 719, pag.6 Milão: Electa, 2004.

87 STEC, Barbara. *Conversazioni con Peter Zumthor*. em *Casabella*. n° 719, pag.6 Milão: Electa, 2004.

chiedessimo perché abbiamo paura di qualcosa, potremmo venire uccisi prima ancora di trovare la risposta.”<sup>88</sup> Esta diferente velocidade entre raciocínio e emoção faz a diferença entre perceber uma arquitetura e entendê-la.

---

<sup>88</sup> STEC, Barbara. *Conversazioni con Peter Zumthor*. em *Casabella*. n° 719, pag.6 Milão: Electa, 2004.



5 – Maqueta de projeto por Peter Zumthor. Kolumba Kunstmuseum.

## 3.2 Construir espaços

*O verdadeiro núcleo de qualquer tarefa arquitectónica encontra-se, no meu entender, no acto de construir. É aqui, onde os materiais concretos são reunidos e erigidos, que a arquitectura imaginada se torna parte do mundo real.*<sup>89</sup>

É então neste segundo conjunto de elementos que Peter Zumthor concretiza as próprias obras, na *tectónica* dos *materiais* montados numa *envolvente* que não é apenas espaço físico mas representa também a identidade do mesmo espaço sendo, no entanto, que “non è la tradizione che mi interessa, ma piuttosto la cultura, la memoria, la continuità che significa storia: il presente e il passato.”<sup>90</sup>

Apologista de uma arquitetura mais concreta e menos abstrata é também o arquiteto espanhol Andrés Perea Ortega que declara:

*La arquitectura es más que nunca un problema de construcción del espacio y ya no un problema de representación del espacio.*<sup>91</sup>

Da mesma opinião é igualmente o arquiteto Helio Piñón que, referindo-se à fase projectual da arquitetura, a identifica como uma “actividad relacionada con lo material, no instalada en el limbo evanescente de las ideas.”<sup>92</sup>

A importância crucial que tem a construção em relação à arquitetura não deve diminuir o valor da conceção. A construção é um meio e não um fim. Esta noção evidencia, mais uma vez, a interligação existente entre o *conjunto conceptual* e o *conjunto construtivo*. Em relação a isso, Piñón declara ainda:

*La construcción es un instrumento para concebir, no una técnica para resolver [...] La atención a la construcción no es una panacea, capaz de devolver, pos sí sola, a la arquitectura la cualidad que tuvo en otros tiempos: es simplemente una condición básica del acto de concebir [...] no se puede pensar sin palabras,*

---

89 ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p.11

90 STEC, Barbara. *Conversazioni con Peter Zumthor*. em *Casabella*. n° 719, pag.6 Milão: Electa, 2004.

91 MÁS LLORENS, Vicente. MERI DE LA MAZA, Ricardo. *Materia y forma*. Valença: Ediciones Generales de la Construcción, 2003. p.9

92 MÁS LLORENS, Vicente. MERI DE LA MAZA, Ricardo. *Materia y forma*. Valença: Ediciones Generales de la Construcción, 2003. p.12

*no se puede concebir sin la conciencia sistemática que proporciona la construcción [...] no hay concepción sin técnica, ni proyecto sin materia.*<sup>93</sup>

Um outro defensor da necessidade de conjugação entre vários elementos abstratos e concretos é o arquiteto Ignacio Bosch Reig que afirma:

*Hablar de la Forma y de la Materia en Arquitectura, es introducirse en las relaciones existentes entre el mundo de las ideas, de los conceptos y el de los resultados, de la producción arquitectónica. Es hablar de la relación entre arte y ciencia, entre forma y técnica, entre poética y construcción, dos procesos aparentemente divergentes pero claramente complementarios y necesariamente entrelazados. El primero asociado a la creación, a la intuición, a la síntesis inconsciente, a la poesía. El segundo vinculado a la racionalidad, al pensamiento deductivo, a la consciencia.*<sup>94</sup>

O mesmo arquiteto espanhol, ao definir *poética* e *retórica*, relaciona-as com as emoções provocadas pela arquitetura, enquanto “la poética establece las ideas, los contenidos significantes, y la retórica aporta la técnica y el método de transmisión de las mismas, de forma que se sea capaz de persuadir, convencer y emocionar.”<sup>95</sup>

### 3.2.1 Envolvente

O crítico arquitetónico austríaco Friedrich Achleitner sustém que “il modo in cui Peter Zumthor interagisce con i luoghi rappresenta qualcosa di più del superamento di un approccio regionalistico.”<sup>96</sup> acrescentando:

*Le costruzioni dell'architetto svizzero sono luoghi e portano con sé un “mondo”. Non potrebbero sorgere in siti diversi da quelli che occupano; non dialogano con la “regione”, bensì con il luogo particolare che li ospita. In esse si ritrovano tutte le esperienze del moderno, dal trattamento dello spazio ai metodi*

---

93 MÁS LLORENS, Vicente. MERI DE LA MAZA, Ricardo. *Materia y forma*. Valença: Ediciones Generales de la Construcción, 2003. p.15

94 MÁS LLORENS, Vicente. MERI DE LA MAZA, Ricardo. *Materia y forma*. Valença: Ediciones Generales de la Construcción, 2003. p.16

95 MÁS LLORENS, Vicente. MERI DE LA MAZA, Ricardo. *Materia y forma*. Valença: Ediciones Generales de la Construcción, 2003. p.22

96 ACHLEITNER, Friedrich. *Ritorno al moderno? L'architettura di Peter Zumthor*. em *Casabella*. n° 648, pag.52  
Milão: Electa, 1997.

*seriali di costruzione, a dimostrazione del fatto che il carattere artigianale loro riconosciuto gioca, in realtà, un ruolo marginale.*<sup>97</sup>

Como anteriormente referido, a noção de envolvente por Peter Zumthor não se limita ao espaço físico mas abrange, igualmente, outros elementos abstratos, mesmo permanecendo na esfera do concreto e material. Assim, a *memória do lugar* é o elemento ao qual o arquiteto suíço se refere quando afirma:

*Penso que os edifícios que, a pouco e pouco, são aceites pelo seu espaço envolvente devem possuir a capacidade de atrair, de diversas formas, a emoção e o raciocínio. O nosso sentimento e compreensão estão, no entanto, enraizados no passado. É por isso que o significado que criamos com o edifício deve respeitar a memória.*<sup>98</sup>

A integração na envolvente não se pode assim considerar satisfatória – na ótica do arquiteto suíço – se apenas acontecer de um ponto de vista formal, tendo de se manifestar igualmente de uma forma histórico-cultural, conceito que é reforçado quando assume que “credo che un luogo costituisca un’identità. [...] Forse è il mio punto debole, ma questo è ciò che penso.”<sup>99</sup>

No livro “Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam” Peter Zumthor declara que “Quando faço um edifício, um grande ou um pequeno complexo, gosto muito de imaginar que este se torna parte integrante do espaço envolvente.”<sup>100</sup> Na perspetiva de Martin Steinmann este objetivo é alcançado mediante a forma como o arquiteto suíço trata os materiais, a tectónica e não a simbologia, assim como acontece no “lar de idosos” em Coira:

*Nella casa per anziani si sovrappongono immagini differenti ma che hanno una cosa in comune: il materiale e il modo diretto in cui viene applicato. Questo modo di costruire, Zumthor lo lega al concetto di campagna. È questo ciò che*

---

97 ACHLEITNER, Friedrich. *Ritorno al moderno? L’architettura di Peter Zumthor*. em Casabella. n° 648, pag.52 Milão: Electa, 1997.

98 ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p.17

99 STEC, Barbara. *Conversazioni con Peter Zumthor*. em Casabella. n° 719, pag.6 Milão: Electa, 2004.

100 ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p.65



*rapporta il progetto al contesto, e non l'uso di simboli presi dalle costruzioni rurali, neppure in modo alienato.*<sup>101</sup>

### 3.2.2 Matéria

*A realidade que me interessa e para a qual quero dirigir a minha imaginação, não é a realidade das teorias descoladas das coisas, mas sim [...] a tarefa arquitectónica concreta. É a realidade dos materiais e a realidade das construções.*<sup>102</sup>

Com estas palavras Peter Zumthor ressalta, mais uma vez, o forte interesse que tem em relação ao concreto da arquitetura, adotando uma distância das teorizações, enquanto “nós nunca nos encontramos num espaço abstracto, mas sempre no mundo real, mesmo quando pensamos.”<sup>103</sup>

Esta aproximação ao concreto faz com que exista também uma aproximação ao homem e aos seus sentidos, estando estes em estreito contacto com o espaço físico que conduz ao espaço arquitetónico – o *vazio* cheio de atmosfera que tem por limite a materialidade da arquitetura. De facto, por Peter Zumthor:

*Al centro dell'architettura c'è un vuoto. Non puoi progettare un vuoto, ma puoi disegnare i suoi confini, ed è allora che il vuoto prende vita. [...] la cosa affascinante è questo frammento vivente di spazio compreso tra confini. [...] ecco cosa mi interessa molto, quel vuoto. Come lo crei, lo rendi pieno di atmosfera, [...] die Stimmung, l'atmosfera, lo stato d'animo. [...] Scegli i materiali e delimiti i confini del vuoto.*<sup>104</sup>

Na perspetiva de Juhani Pallasmaa é este o caminho certo para “ri-sensualizar a arquitetura”<sup>105</sup>, um processo em que os arquitetos conseguem atribuir uma maior importância aos sentidos e às emoções “attraverso un rafforzato senso di materialità e tattilità, orditura e peso, densità di spazio e luce materializzata.”<sup>106</sup>

---

101 STEINMANN, Martin. *Casa di riposo per anziani a Coira*. em *Domus* n°760, pag.22 Milão: Editoriale Domus Spa, 1994.

102 ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p.31

103 ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p.31

104 STEC, Barbara. *Conversazioni con Peter Zumthor*. em *Casabella*. n° 719, pag.6 Milão: Electa, 2004.

105 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007. p.49

106 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007. p.49

Da mesma opinião é Ignacio Bosch Reig que afirma:

*Debemos ser conscientes de que la forma, la dimensión, la calidad, la proporción, la permanencia en el tiempo, las sensaciones, la luz, las texturas, los colores, la emoción, ...de la arquitectura, están directamente vinculadas a los materiales que utilizemos, y su técnicas constructivas.*<sup>107</sup>

É esta materialidade que preocupa Peter Zumthor enquanto “materiais soam em conjunto e irradiam, e é desta composição que nasce algo único.”<sup>108</sup> Continuando a metáfora musical, o arquiteto suíço afirma que:

*Cada espaço funciona como um instrumento grande, colecciona, amplia e transmite os sons. Isso tem a ver com a sua forma, com a superfície dos materiais e com a maneira como estes estão fixos.*<sup>109</sup>

Daqui sobressai a importância de todos os materiais de uma construção, não apenas dos que se veem, não apenas da pele, mas do inteiro *corpo arquitetónico*, enquanto:

*Tal como nos temos o nosso corpo com uma anatomia e coisas que não se vêem e uma pele... etc., assim funciona também a arquitectura e assim tento pensá-la.*<sup>110</sup>

Uma das formas como Peter Zumthor *pensa a arquitetura* é “como uma massa de sombras e a seguir, como um processo de escavação”<sup>111</sup>, atribuindo assim à luz e à sombra uma forte materialidade. Assim, torna-se crucial “escolher os materiais tendo presente o modo como reflectem a luz.”<sup>112</sup> Este processo mental, traduzido numa escolha concreta

---

107 MÁ S LLORENS, Vicente. MERI DE LA MAZA, Ricardo. *Materia y forma*. Valença: Ediciones Generales de la Construcción, 2003. p.29

108 ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p.25

109 ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p.29

110 ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p.23

111 ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p.61

112 ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.p.61

é justificado pelo facto de que, como ele mesmo admite, “a luz sobre as coisas às vezes me toca de uma forma quase espiritual.”<sup>113</sup>

Para Lewis Mumford este tipo de atenções projetuais tornam uma obra arquitetónica numa *pintura multidimensional*, sendo que:

*Pela escolha que faz dos materiais, das texturas e cores, pelo jogo de contrastes entre luz e sombra, pela multiplicação de planos, pela ênfase, quando necessário, da escultura ou da ornamentação o arquitecto transforma de facto a sua obra num género especial de pintura: uma pintura multidimensional animada, cujo carácter vai mudando com as horas e as estações, e com as funções e acções dos espectadores e dos componentes.*<sup>114</sup>

Martin Steinmann é mais propenso a associar a obra de Peter Zumthor à escultura, acostando o nome do arquiteto suíço ao de “Rückriem, che describe il suo lavoro come *azioni sul materiale*”<sup>115</sup>

Na ótica de Peter Zumthor, o seu trabalho sobre os materiais e a luz não está relacionado com as artes, mas sim com a natureza, assim como ele mesmo explica referindo-se ao projeto das termas de Vals:

*Ocupar-se com as leis próprias das coisas concretas como montanha, pedra, água na perspectiva de uma tarefa arquitectónica, engloba a possibilidade de captar algo da natureza originária e “civilizacionalmente ingénua” destes elementos, de o exprimir e desenvolver uma arquitectura que parte das coisas e volta para as coisas.*<sup>116</sup>

### 3.2.3 Tectónica

Como anteriormente referenciado, Peter Zumthor não se preocupa apenas com o estado físico dos materiais mas, igualmente, com as tensões estruturais que os sustentam, atribuindo assim um elevado valor à *tectónica* dos seus edifícios.

---

113 ZUMTHOR, Peter. Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.p.63

114 MUMFORD, Lewis. Arte & técnica. Lisboa: Edições 70, 1980.p.108

115 STEINMANN, Martin. Casa di riposo per anziani a Coira. em Domus n°760, pag.22 Milão: Editoriale Domus Spa, 1994.

116 ZUMTHOR, Peter. Pensar a arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p.27

Assim fazendo, na perspetiva de Mario Algarín Comino, a tectónica das obras do arquiteto suíço obtém a conotação de *sinceridade construtiva*, sendo que:

*Se aplica el calificativo tectónico a arquitecturas que además enseñan claramente su condición y muestran cómo se produce realmente la superposición de sus elementos constructivos, lo que aumenta su potencial expresivo. Así añadimos a la simple construcción el concepto de racionalidad y sinceridad constructiva.*<sup>117</sup>

Desta forma, a interpretação arquitetónica deixa de utilizar o *vocabulário intelectual* em vez da *racionalidade emocional* ou – como afirma Martin Steinmann citando Bruno Reichlin – “al posto di una grammatica dei segni [...] si afferma a poco a poco una grammatica delle strutture.”<sup>118</sup> Esta conceção tectónica da arquitetura, mais uma vez, leva os sentidos do homem ao centro da questão arquitetónica, sendo que:

*Até a estrutura mais simples produz uma impressão visual sobre aqueles que a olham: inconsciente ou propositadamente, ela comunica algo ao observador e modifica, nem que seja muito ligeiramente, as suas reacções orgânicas.*<sup>119</sup>

Fernando Távora não acredita na pureza tecnicista da arquitetura tectónica, uma vez que “estamos em crer que, assim como não existe obra de arte pura, não existe igualmente obra de técnica pura”<sup>120</sup>, afirmação que anda de acordo com aquela de Kenneth Frampton que declara:

*La tectónica adquiere el carácter de verdadero arte en la medida en que equivale a una poética de la construcción [...] dimensión artística no es figurativa ni abstracta.*<sup>121</sup>

A arte funde-se desta forma com a técnica levando a tectónica dos materiais a um nível poético, não deixando de enraizá-los no concreto da construção, assim:

---

117 ALGARÍN COMINO, Mario. *Arquitecturas excavadas: el proyecto frente a la construcción de espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006. p.19

118 STEINMANN, Martin. *Casa di riposo per anziani a Coira*. em *Domus* n°760, pag.22 Milão: Editoriale Domus Spa, 1994.

119 MUMFORD, Lewis. *Arte & técnica*. Lisboa: Edições 70, 1980. p.103

120 TÁVORA, Fernando. *Da Organização do Espaço*. Porto: Faup Publicações, 1996. p.14

121 FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal, 1999. p.13

*En la arquitectura, la técnica, la materialización, la construcción, la producción, está en su propia esencia, de forma que su objetivo es la obra construida, por lo que el proyecto como dibujo, debe expresar la voluntad de ser el instrumento de su realización, y por tanto, debe mostrar esos conocimientos tectónicos, y sobre todo, ese compromiso con la materia y tecnología que la definen.<sup>122</sup>*

---

<sup>122</sup> MÁS LLORENS, Vicente. MERI DE LA MAZA, Ricardo. *Materia y forma*. Valençā: Ediciones Generales de la Construcción, 2003. p.29

## 4 Os casos de estudo

Nesta última parte do trabalho pretende-se desenvolver uma interpretação à obra de Peter Zumthor: uma verificação prática dos conhecimentos adquiridos ao longo do desenvolvimento da presente dissertação assim como dos anos de frequentação das faculdades de arquitetura italiana e portuguesa.

A variedade das obras seleccionadas ofereceu uma multiplicidade de conteúdos sobre os quais é possível estruturar um discurso abrangente acerca da obra de Peter Zumthor. A escolha e a utilização dos materiais, a abordagem e o desenvolvimento dos programas, a organização espacial e a articulação dos percursos, são todos assuntos que o arquiteto suíço afronta sem prejuízo nem limitações em cada projeto, porque, como ele mesmo declara, “não sou um arquitecto que parte de uma teoria. [...] Estou, para assim dizer, entregue à arquitectura do fazer.”<sup>123</sup>

Foi então desenvolvida uma abordagem às obras através, primeiramente, de uma descrição do objeto arquitetónico e, posteriormente, de uma interpretação do mesmo. Pôr-se-á em estreita relação o aspeto imaterial e abstrato da percepção sensorial do espaço com o concreto da materialidade tectónica do mesmo, tentando chegar, assim, a uma identificação da atmosfera imaginada por Peter Zumthor.

---

123 ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p.33

## 4.1 A planificação da viagem

Como anteriormente referido, é incontestável a importância da percepção direta do espaço pela compreensão do mesmo, uma vez que “non può essere rappresentato compiutamente in nessuna forma, non può essere appreso e vissuto se non per esperienza diretta, è il protagonista del fatto architettonico.”<sup>124</sup>

Na perspetiva da realização do presente trabalho, a visita às obras não foi efetuada focando a atenção no objeto arquitetónico ou no pormenor construtivo, mas sim com uma particular atenção às atmosferas, à emoção física, uma percepção espacial feita pelo corpo e pelas sensações e não apenas pelos olhos ou pelo intelecto. Foram visitadas as obras com *consciente afastamento*, tentando *abandonar* os conhecimentos arquitetónicos adquiridos ao longo dos anos, procurando viver o espaço mais que avaliá-lo enquanto “più che spazio fisico, lo spazio architettonico è spazio vissuto”<sup>125</sup>. Tentou-se *captar os ambientes*, assim como Peter Zumthor sugere no livro “Pensar a arquitectura”:

*Nunca fui um bom observador, nunca o quis realmente ser. Gosto de captar ambientes, de me movimentar em situações espaciais. Fico contente quando me resta um bom sentimento, uma impressão, de onde posso mais tarde, como numa observação intensiva de um quadro, retirar particularidades e me perguntar o que foi que me provocou o sentimento de calor, de segurança, de leveza ou de amplitude que ficou na minha memória.*<sup>126</sup>

### 4.1.1 Adaptação emocional

Como Edward T. Hall sustem no livro “A dimensão oculta”, entre diferentes países, as diferenças entre populações excedem as divergências históricas e culturais, existindo, de facto, diferenças físicas capazes até mesmo de modificar a capacidade de percepção sensorial.<sup>127</sup> Assim sendo, o que um cidadão italiano considera um *ritmo de vida frenético*, um alemão poderá considerar como um ritmo *sossegado*, assim como, o que para um cidadão português representa a *sensação de frio*, para um suíço pode corresponder a uma situação de *conforto térmico*.

---

124 ZEVI, Bruno. *Saper vedere l'architettura*. Turin: Einaudi, 2009. p.22

125 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007. p.81

126 ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p.42

127 HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio d'Água, 1986.

Durante a realização da viagem foi sentida a necessidade de um *esforço de adaptação*, na procura de uma melhor compreensão do que seria a real percepção destas arquiteturas por parte dos habitantes locais. Alemanha, Áustria e Suíça são os países em que se instalaram as arquiteturas que se pretendeu visitar, sendo assim a *cultura germânica*<sup>128</sup> a preponderante e a mesma do arquiteto que concebeu as obras.

No entanto, e sendo que descolar-se da própria cultura para compreender uma outra não é uma tarefa que se possa cumprir numa viagem de tão curto prazo, assume-se que esta compreensão sociocultural apresenta, ainda assim, algumas limitações.

#### **4.1.2 Métodos e objetivos**

O itinerário e o programa da viagem foram pragmaticamente selecionados em função da economicidade da mesma. Optou-se, no entanto, por efetuar as visitas no início de dezembro, sendo esta a estação invernal que, a nosso entender, mais caracteriza os países percorridos. As visitas tiveram início a uma quinta-feira, em direção à pequena capela da região do Eiffel e, seguidamente, foi visitado o museu diocesano no centro da cidade de Colónia. No dia seguinte efetuou-se uma longa jornada até Bregenz, na Áustria, para visitar o museu de arte contemporânea. O terceiro dia foi dedicado à experimentação dos espaços das termas em Vals, nas montanhas suíças e, por fim, visitou-se a capela ao serviço de um pequeno povoado nos arredores da aldeia de Sumvitg, situada nas mesmas montanhas suíças, no dia de domingo.

Foi estabelecido que a duração das visitas devesse ser semelhante, dentro do possível, aos tempos de permanência de um *expectador comum*, procurando-se não *forçar* as emoções e evitando-se a *fase intelectual* da visita, aquela em que os conhecimentos pessoais interferem com as sensações físicas.

As fotografias efetuadas tiveram como propósito serem, no futuro, um auxílio ao despertar das memórias das emoções originais, quando estas possivelmente se tivessem desvanecido em resultado da passagem do tempo.

---

128 Entende-se, com este termo, aquele conjunto de culturas que, sendo provenientes de diferentes países mas tendo uma raiz histórica comum, fazem com que estas sejam associáveis em diversos aspetos.





6 – Percorso de chegada à capela.

## 4.2 Bruder Klaus Kapelle (1998-2007)

Como referido, “Bruder-Klaus-Feldkapelle” foi a primeira obra visitada. A capela encontra-se perto da pequena cidade de Mechernich-Wachendorf, rodeada, como o nome sugere [Feldkapelle = capela de campo], pelos campos cultivados e bosques da planície da região do Eifel, na Alemanha centro-ocidental.

O local onde a geométrica construção está localizada não apresenta edifícios no seu redor, destacando-se assim da natureza que caracteriza o local. São, de facto, apenas os percursos de terra batida que ligam a obra às ruas principais e as rigorosas divisões dos campos que manifestam a presença do homem neste lugar.

O edifício foi comissionado por um casal de agricultores que, após uma vida de trabalho, queria agradecer Deus pela graça recebida de uma longa e feliz existência. A única condicionante ao projeto foi o desejo dos clientes de construir a capela, dentro do possível, com as próprias forças e usufruindo da ajuda apenas de alguns amigos, reduzindo ao mínimo a intervenção dos profissionais que, de igual forma, deviam ser locais. Daqui surgiu a necessidade de que a construção fosse executada com materiais e técnicas simples.<sup>129</sup>

---

129 BAGLIONE, Chiara. *Costruire con il fuoco: la cappella nell'Eifel*. em *Casabella*. n.º747, pag.65 Milão: Electa, 2006.



7 – Sala interna.

### 4.2.1 A descrição do objeto arquitetónico

A associação “Stiftung Andachtsstätte Nikolaus von der Flüe” que se ocupa da manutenção da capela sugere, pelas visitas, um itinerário específico para chegar à mesma, uma espécie de pequena peregrinação. A visita começa com um passeio de 1,3 quilómetros desde o parque de estacionamento até a obra<sup>130</sup>, um caminho de aproximação em terra batida que se desenvolve nas margens dos campos cultivados. No final do trilho, o edifício apresenta-se como uma torre de betão. O perímetro de cinco lados irregulares e o perfil plano do local de implantação fazem com que o volume, visível desde longe, apresente alçados em contínua evolução com a aproximação ao mesmo.

Uma vez atingido o local de acesso ao edifício, composto por um portão de ferro de forma triangular, o geométrico caminho, que fazia eco com a regularidade dos campos cultivados e a rigorosa geometria do volume de betão, transforma-se num espaço orgânico, em que a forma global não é imediatamente reconhecível.

Aproximando-se à obra, materiais e técnicas construtivas tornam-se evidentes: a capela foi realizada num agregado composto de gravilha de rio, areia amarela com tons avermelhados e como aglomerador foi utilizado cimento branco.

A particular técnica de lançamento do betão foi denominada, pelo mesmo Peter Zumthor, “cimento battuto”<sup>131</sup>. Esta técnica não prevê o uso de nenhum aditivo e também não foi realizada a vibração que se costuma efetuar em fase de injeção do betão nas cofragens, tendo sido, no entanto, operada uma batedura do aglomerado após cada lançamento, o que provocou uma estratificação dos elementos do composto. Foram executados 24 diferentes lançamentos de 50 centímetros para chegar à altura de 12 metros da capela. Uma vez removidas as cofragens, o *processo de batedura* concretizou-se numa textura que revelou a sequência temporal do trabalho, denominada “tagwerk”<sup>132</sup>.

No lado exterior, a cofragem foi realizada por elementos planos dispostos geometricamente, enquanto que, no lado interior, foram utilizados os troncos das árvores do bosque, de propriedade dos clientes, posicionados de forma a obter uma geometria que se

---

130 The information page for visitors to the Brother Klaus-field chapel in Mechernich-Wachendorf [em linha] <http://www.feldkapelle.de/anreise/> [consultado em 19-5-2013]

131 BAGLIONE, Chiara. *Costruire con il fuoco: la cappella nell'Eifel*. em *Casabella*. n.º747, pag.65 Milão: Electa, 2006.

132 BAGLIONE, Chiara. *Costruire con il fuoco: la cappella nell'Eifel*. em *Casabella*. n.º747, pag.65 Milão: Electa, 2006.

assemelha a uma tenda indiana. Esta escolha originou a que o espaço interior, para além da geometria orgânica, diferisse do exterior também pela sua particular textura.

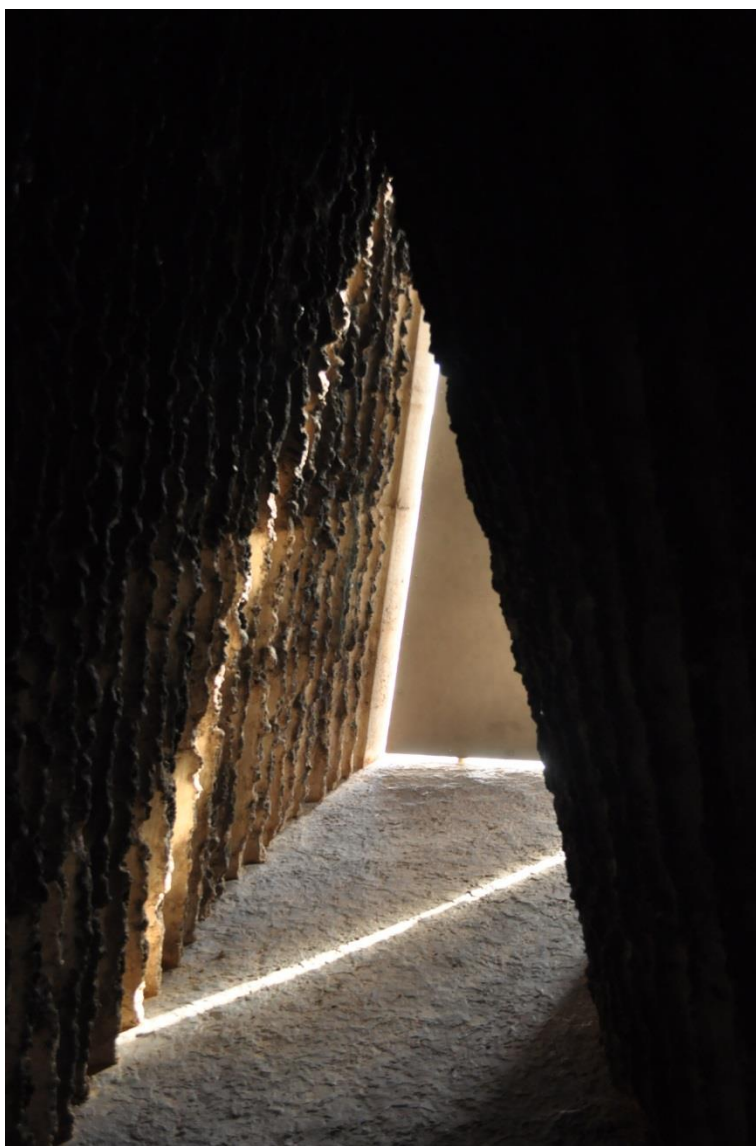
Mais uma vez foi utilizada uma técnica invulgar neste projeto. Para remover a cofragem composta pelos troncos, por três semanas se manteve um lento fogo aceso com limitação de oxigénio. Este processo fez com que, assim como acontece na produção de carvão natural, a madeira carbonizasse fazendo com que esta, diminuindo volumetricamente, se destacasse da parede em betão deixando assim, em adição à particular textura, excedentes do processo de carbonização. Este procedimento alterou substancialmente a cor superficial do betão, mudando do amarelo avermelhado caracterizador do exterior para os tons de cinza e preto, próprios do interior.

A iluminação do pequeno espaço de meditação é garantida através de uma abertura na cobertura que mantém o visitante em direto contacto com o céu. Existem outros dispositivos de iluminação natural que são compostos pelos pequenos orifícios permanentes no betão após a remoção da armadura de sustentação das cofragens. Nos orifícios com cerca de 5 centímetros de diâmetro foram inseridas, e apenas no lado interior, globos de vidro que, sendo sensíveis à luz exterior, criam um sugestivo sistema de iluminação. Por fim, uma grande vela votiva garante uma constante e vibrante luz avermelhada.

O piso foi inteiramente coberto por uma liga de chumbo e estanho, depositada de forma irregular e que teve como objetivo a introdução do elemento água no interior da capela. Para isto, esta superfície apresenta uma suave depressão que garante a acumulação de uma pequena quantidade de água no espaço interior da obra obtida através da chuva.

Os poucos objetos alheios à arquitetura são ligados à função sacra: um pequeno banco de madeira, uma caixa de metal que contém areia branca com função de suporte das velas dos fiéis e um busto de bronze, obra de um escultor suíço, iluminado pela grande vela votiva.





8 – Porta de acesso.

#### 4.2.2 A interpretação da obra

O primeiro impacto com a Bruder Klaus Kapelle gera uma sensação de curiosidade. A sua implantação afastada de tudo prevê uma clara intencionalidade no deslocar-se para visitar a capela. O alheio objeto monolítico representa, na planície cultivada, um ponto de chegada, um *farol* para orientar os fiéis.

A pequena cruz no topo da porta triangular declara, com elegância, o carácter sagrado do lugar.

A imponente dos 12 metros de altura tem um efeito mais avassalador quando se alcança o edifício e, ao abrir a pesada porta em ferro, obtém-se mais uma confirmação da massiva presença da matéria.

Deixando a forte iluminação do exterior para encontrar o sombrio interior, obtém-se a impressão de entrar no ventre da terra, sensação acentuada pela rápida mudança de geometria e de textura existentes entre as condições de *dentro* e *fora*. Assim, o forte impacto da transição, transporta rapidamente o visitante para uma nova condição. Num instante deixa-se para trás não só a planície alemã, mas também todo o mundo exterior, favorecendo de imediato uma forte interioridade contemplativa.

Um breve e curvo percurso conduz desde a entrada até ao coração do edifício. A compressão deste pequeno espaço põe-nos em contacto próximo com a matéria, as paredes escuras e frias evocam uma gruta de pedra, sensação que acompanha o visitante ao longo de toda a permanência.

As espessas paredes de betão isolam o espaço interior dos tranquilos campos agrícolas, gerando um espaço particularmente silencioso e materializando, desta forma, o pensamento de Juhani Pallasmaa que afirma:

*L'esperienza uditiva essenziale che l'architettura crea è la quiete. L'architettura offre il dramma della costruzione ammutolito nella materia, nello spazio e nella luce. In ultima istanza, l'architettura è l'arte del silenzio pietrificato.*<sup>133</sup>

O espaço principal é reduzido, íntimo e acolhedor, apesar do elevado pé-direito e do *óculo* que cria uma constante ligação com o céu. Um espaço aberto mas abrigado, pequeno mas não claustrofóbico.

---

133 PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007. p.68



A depressão do piso preenchida com a água da chuva que entra diretamente pela abertura do teto ou escorre através das paredes limita ainda mais o espaço usufruível. Percebe-se, assim, que este espaço não se destina à deambulação mas a um calmo estar. Tudo deixa perceber que a capela é um espaço para uma só pessoa, um espaço de meditação e de colocação do homem perante Deus, de facto, “l’eremita è solo davanti a Dio e la sua capanna è l’antitipo del monastero”<sup>134</sup>, e desta forma, o banco em madeira, posicionado em frente a cruz de seis pontas – símbolo de Bruder Klaus ao qual é dedicada a capela – convida à reza, seja direcionada à cruz e dedicada ao santo, seja em direção do óculo, dirigindo-se diretamente a Deus.

A obra manifesta abertamente a presença dos elementos fundamentais – água, ar, terra e fogo – apresentando-os de forma direta e criando assim uma forte ligação com a natureza. Esta junção encontra-se em sintonia com a austera vida do eremita Niklaus von Flüe (1417-1487), que se retirou para o desfiladeiro entre as rochas do Ranft, na Suíça central, para meditar e encontrar Deus através da natureza.<sup>135</sup>

Voltando a uma interpretação mais arquitetónica e menos espiritual, referem-se aqui as palavras de Chiara Baglione que, a nosso entender, sintetiza de forma irrepreensível a essência da obra:

*Lo spazio è concepito fin dall’inizio in rapporto indissolubile con la materia destinata a contenerlo, mentre questa mostra i segni del “lavoro” che l’ha trasformata, cosicché il processo costruttivo è elemento sostanziale dell’opera architettonica.*<sup>136</sup>

---

134 BACHELARD, Gaston. *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo, 2006. p.59

135 *Feldkapelle in Wachendorf*. em *Detail*. n.º 1/2, pag.12 Munchen: Institut für Internationale Architektur Documentation, 2008.

136 BAGLIONE, Chiara. *Nel silenzio*. em *Casabella*. n.º 758, pag.144 Milão: Electa, 2007.





9 – Integração entre a nova construção e as preexistências.

### 4.3 Kolumba Kunstmuseum (1997-2007)

A segunda obra visitada foi o “Kolumba Kunstmuseum”, que se encontra inserida na malha urbana da cidade de Colónia, na Alemanha centro-ocidental.

O centro histórico desta cidade foi quase integralmente destruído pelos bombardeamentos dos aliados na fase conclusiva da segunda guerra mundial, apresentando hoje em dia uma grande variedade temporal de construções – as poucas que sobreviveram à destruição, as primeiras reconstruções dos anos ’50, até as mais modernas intervenções. O edifício de Peter Zumthor pode representar, nesta leitura, um elemento chave no diálogo entre história e presente.<sup>137</sup>

O programa do concurso de 1996 previa, de facto, uma articulada integração histórica entre a capela “Madonna in den Trümmern” obra de Gottfried Bohm de 1949, os achados arqueológicos romanos e medievais – que nos anos ’70 foram encontrados retirando as ruínas da igreja gótica semidestruídas pelos bombardeamentos – e a construção de um novo espaço para a exposição das obras de arte de propriedade da diocese de Colónia.<sup>138</sup> A coleção de arte, fruto de contínuas doações à diocese, é composta tanto por peças de arte sacra e antiga como por peças de arte popular, objetos de design e de arte contemporânea. Esta variedade estilística condicionou o projeto, sendo que obrigou Peter Zumthor a considerar uma notável flexibilidade dos espaços expositivos, característica que o arquiteto suíço não interpretou de forma monótona, uniforme ou genérica.<sup>139</sup>

---

137 *Biennale di Venezia 8ª Venezia 2002 - next: 8th international architecture exhibition: 2002*. Veneza: Marsilio, 2002.

138 DAVEY, Peter. *Diocesan dialogue*. em *The Architectural Review* n°1329 pag.37. London: The Architectural Press, 2007.

139 BAGLIONE, Chiara. *Un museo per contemplare*. em *Casabella*. n°760, pag.7 Milão: Electa, 2007.



10 – A sala dos achados arqueológicos.

### 4.3.1 A Descrição do objeto arquitetónico

O edifício apresenta-se como um geométrico volume contemporâneo que engloba, sem sufocar, as ruínas e o edifício preexistente.

As duas reentrâncias no piso térreo da grande massa marcam os acesos à capela e às zonas expositivas, garantindo a independência das duas funções. Entrando na capela é possível ter uma antevisão da zona das escavações arqueológicas sendo presente, no átrio de entrada, uma janela sobre as mesmas.

No primeiro piso, em correspondência com a zona arqueológica, os tijolos que compõem ritmicamente a suave textura das paredes, desmaterializam-se de forma irregular formando assim os *filtermauerwerk*<sup>140</sup>, que irão garantir o arejamento e a iluminação natural para as escavações.

No segundo piso das fachadas lisas são aplicados, exteriormente, os caixilhos dos grandes envidraçamentos que fornecem, para além da iluminação, uma panorâmica contemplativa sobre a cidade de Colónia.

Os tijolos maciços que compõem as paredes perimetrais do edifício foram realizados especificadamente para esta obra numa fábrica dinamarquesa que, ainda de forma artesanal, desenvolveu a composição e os processos produtivos de forma a obter um tijolo com uma forma e uma coloração que pudesse adaptar-se às preexistências mas, também, pudesse encarregar-se de parte da sustentação do edifício. De facto, o mesmo apresenta uma estrutura mista composta por paredes portantes em tijolo e finos pilares em aço revestidos em betão, visíveis na ampla sala arqueológica.<sup>141</sup>

Desde o exterior prefigura-se um articulado desenvolvimento espacial interior, tendo as paredes perimetrais um perfil irregular. De facto, no interior é possível encontrar uma grande variedade de espaços, sendo estes caracterizados por geometrias e materiais diferentes. No piso térreo desenvolve-se o *foyer* que conduz desde a entrada até uma zona de receção. São também distribuídos através do mesmo espaço recetivo uma zona de serviços, uma coorte – delimitada por uma parede de betão que faz lembrar o tratamento do betão da “Bruder Klaus Kapelle” – e a zona arqueológica. A zona de entrada, de re-

---

140 BAGLIONE, Chiara. *Costruire la memoria. Conversazione con Peter Zumthor*. em Casabella. n°728/729, pag.72 Milão: Electa, 2005.

141 BAGLIONE, Chiara. *Costruire la memoria. Conversazione con Peter Zumthor*. em Casabella. n°728/729, pag.72 Milão: Electa, 2005.

ceção e de distribuição têm um pavimento em lajes de pedra calcária, o mesmo material utilizado pela gravilha da coorte e pelo banco presente na mesma. Quanto à zona arqueológica, o percurso de visita é composto por uma passadeira em madeira que conduz, ziguezagueando, até ao espaço antigamente dedicado à sacristia, hoje sem cobertura.

Subindo ao primeiro piso encontra-se um espaço de distribuição-exposição que liga as primeiras duas salas expositivas, denominadas *kabinett*<sup>142</sup> e *armarium*<sup>143</sup>. Os *kabinett* são salas, presentes também no segundo piso, caracterizadas pela ausência de luz natural, e onde os pisos de argamassa cinza destacam-se do material e cota do piso do espaço expositivo exterior, sendo este em *terrazzo* fino de mármore de Carrara e com um pequeno desnível de cerca de 2-3 centímetros. Pelo contrário, as paredes apresentam continuidade de acabamento sendo, tanto no interior como no exterior das salas, em reboco cinzento, com diferenciação obtida apenas pelas tonalidades: os *kabinett* são pintados de um cinzento mais escuro, o mesmo dos pavimentos, garantindo assim continuidade espacial. O *armarium* é uma sala única nas suas características porque, além de não apresentar luz natural como acontece nos *kabinett*, esta sala é completamente revestida a preto, argamassa no piso e veludo nas paredes e apresenta, igualmente, um piso desnivelado em comparação com o espaço exterior, sendo este desnível mais marcado uma vez que é composto por um degrau de cerca de 15-20 centímetros.

No segundo piso o espaço de distribuição-exposição articula-se, mais uma vez, entre salas de diferentes geometria e função. Uma pequena sala de leitura e três *kabinett*, que estão diretamente ligados a um outro tipo de sala denominado *torre*, que, pela sua geometria vertical, consentiu a aplicação de janelas nos topos garantindo, assim, uma luz natural que invade completamente a sala refratando-se nas paredes cinzento claro. Os materiais dos *kabinett* e das *torres* mantêm-se constantes entre eles, iguais também aos materiais do *kabinett* do piso inferior, enquanto que a sala de leitura é caracterizada pelo uso da madeira que reveste completamente o compartimento. À diferença do primeiro piso, o segundo destaca-se pelo uso de grandes janelas – seja no espaço distributivo, seja na sala de leitura – que garantem uma abundante iluminação natural e sugestivas panorâmicas sobre a cidade de Colónia.

Os vários compartimentos encontram-se separados do espaço que os articula por diferentes cotas do piso e por diferentes materiais, no entanto encontram-se também ideal-

---

142 BAGLIONE, Chiara. *Un museo per contemplare*. em *Casabella*. n.º760, pag.7 Milão: Electa, 2007.

143 BAGLIONE, Chiara. *Un museo per contemplare*. em *Casabella*. n.º760, pag.7 Milão: Electa, 2007.

mente separadas por uma marcada rutura entre o pavimento em *terrazzo* e as paredes rebocadas. Esta fissuração, para além de delimitar os espaços, tem uma função própria, sendo através deste pequeno elemento contínuo em todo o edifício que é insuflado o ar condicionado sucessivamente recuperado através de aberturas no teto.

O aquecimento do edifício é garantido através de energia geotérmica, sistema rentabilizado por meio de pavimentos radiantes, constituídos por tubos de água quente, garantindo, assim, um constante e difundido aquecimento do espaço. O isolamento térmico é, por fim, garantido pela notável espessura das paredes exteriores. Os 60 centímetros em tijolo maciço garantem um isolamento suficiente, tanto que não foi necessário inserir camadas isolantes adicionais.





11 – A galeria expositiva

### 4.3.2 A interpretação da obra

A complexa articulação espacial acompanha uma diversificada percepção emocional.

Os tijolos que caracterizam o exterior prosseguem no interior do *foyer* voltando pelo exterior da corte e qualificando assim o espaço de transição.

A grade e pesada porta que vai do pavimento até o teto, e que garante o acesso à zona arqueológica, confere a impressão de entrar numa grande sala quando, na realidade, a passadeira que conduz até à sacristia encontra-se num espaço aberto mas coberto. A luz natural filtrada pelos *filtermauerwerk* e os rumores provenientes do exterior mantêm uma estreita ligação entre o interior e a cidade. A chegada ao espaço antigamente dedicado à sacristia, e hoje sem cobertura, confirma a sensação de exterioridade. O percurso de volta, embora tendo já sido percorrido, parece distinto devido ao contínuo ziguezaguear do caminho em madeira que orienta o olhar e a atenção cada vez em pormenores diferentes. Se ao entrar na sala a atenção é capturada pelos *filtermauerwerk* e pelas ruínas, ao voltar ao portão de acesso a geométrica capela e as suas janelas coloridas assumem um papel de destaque.

Uma comprida e estreita escadaria conduz ao segundo piso que com a sua “sinfonia di varie tonalità di grigio chiaro e caldo”<sup>144</sup> garante uma neutralidade do espaço, destacando as obras de arte e favorecendo a contemplação das mesmas.

A luz artificial é posicionada no teto e foi estudada de forma a incrementar a funcionalidade expositiva do espaço, enquanto que uma débil luz inserida na incisão do pavimento que o separa da parede serve de marcação da passagem entre o espaço de distribuição e os *kabinett*, espaços mais recolhidos em que se cria uma maior intimidade entre o espectador e a obra de arte.

No seguimento do percurso, uma luz posicionada no teto indica a abertura que conduz ao *armarium* qualificando este espaço como se ele mesmo fosse uma obra de arte. Entrando na sala completamente escura, a vista é direcionada sobre as peças de arte, os únicos objetos iluminados. Os sons, abafados pelas paredes de veludo, reduzem-se até desaparecer, favorecendo uma contemplação ainda mais focada.

---

144 BAGLIONE, Chiara. *Un museo per contemplare*. em *Casabella*. n.º760, pag.7 Milão: Electa, 2007.

Subindo ao segundo piso, a zona expositiva sofre uma compressão, promovendo o desfrute de dois espaços específicos, uma janela virada para a cidade e uma sala de leitura, que sugerem um momento de pausa e de descanso.

As grandes janelas a toda altura são, neste piso, uma constante que garante a ligação com o exterior mas, ao mesmo tempo, nunca distrai da exposição. Pelo contrário, a luz natural é utilizada para aumentar o desfrute da contemplação artística das obras, geralmente esculturas, posicionadas em proximidade delas.

A sala de leitura, na qual também é presente uma grande janela, consta de vários pontos de agregação formados por altas cadeiras, pequenas mesas e um banco com almofadas que oferece uma maior proteção do exterior, aumentando assim a condição de conforto e qualificando a sala como espaço de permanência. A utilização da madeira, da pele que reveste as cadeiras e os candeeiros pendurados que rebaixam o alto pé-direito, geram um espaço que se pode definir como doméstico, em que seja fácil sentir-se confortáveis e distraindo, assim, da articulada exposição artística.

Ainda neste piso encontram-se novamente as salas *kabinett* que, com uma grande variabilidade de forma, proporcionam uma exposição heterogénea das obras de arte.

Diretamente dos *kabinett* dá-se acesso ao último tipo de sala, a *torre*, que com a verticalidade do seu espaço e a iluminação natural proveniente do topo da sala, gera um espaço diferenciado. A variabilidade da luz, seja pela intensidade, seja pela tonalidade e a forma como esta se reflete nas paredes, invadindo o ambiente de todos os lados, cria uma atmosfera peculiar que completa a gama de espaços que compõem este museu, em que poucos elementos diferenciadores são capazes de garantir tanta variedade espacial.





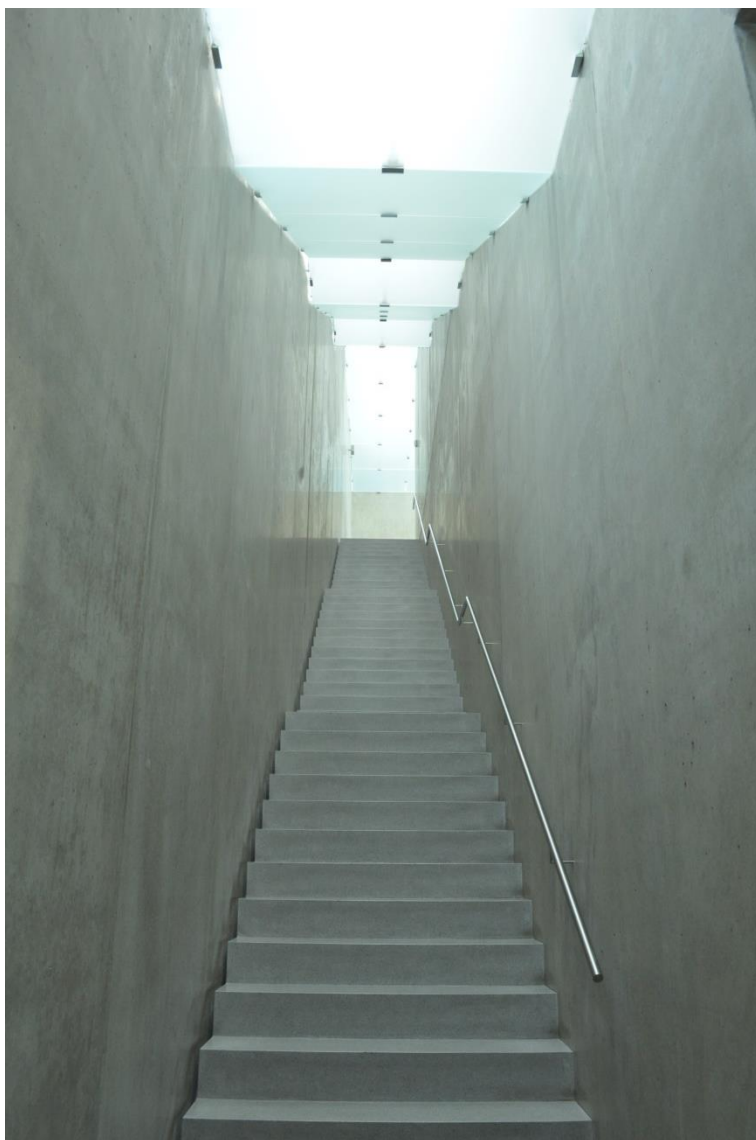
12 – Fachada atmosférica.

#### **4.4 Kunsthaus Bregenz (1990-1997)**

O segundo museu a ser visitado foi o “Kunsthaus Bregenz” que se localiza na marginal oriental do lago de Constança, no centro da cidade de Bregenz na Áustria ocidental.

A sua presença completa a irregular sequência de edifícios ao longo do lago que separa o mesmo do núcleo histórico da cidade e, pondo-se em sistema com o baixo edifício que alberga a cafeteria e os gabinetes administrativos do museu, cria uma praça virada para a cidade que incentiva à animação do espaço público da zona.

A ritmada disposição dos edifícios do quarteirão de que o Kunsthaus faz parte pode ser entendida como um filtro que permite perceber, desde a cidade, a presença do lago sem sofrer o incomodativo vento que dele provém. Ao mesmo tempo estas edificações vedam a presença da transitada avenida e da linha ferroviária que serve a próxima estação do comboio, permitindo, desta forma, criar um espaço mais abrigado em que a deslocação pedonal ou a permanência nas esplanadas dos cafés e dos restaurantes possa ser mais agradável.



13 – Escada de distribuição.

#### 4.4.1 A Descrição do objeto arquitetônico

O introvertido paralelepípedo esconde a função deste edifício expositivo, envolvendo o espaço interior com um invólucro composto por painéis de vidro acidado. Aproximando-se do mesmo, e espreitando pelo espaço existente entre os painéis simplesmente apoiados em mênulas metálicas, percebe-se que o involucro é sustentado por uma estrutura metálica autoportante, negando assim, mais uma vez, a percepção dos espaços interiores.

Uma vez atravessado o portal de entrada – composto por uma dupla porta que garante o correto isolamento térmico e acústico – é imediatamente perceptível a estrutura que garante a sustentação do edifício; três paredes em betão sustentam o teto do mesmo material, estrutura que se repete em todos os pisos.

Os mesmos painéis de vidro acidados do exterior são utilizados também no interior deste piso que alberga a receção em direto contato com um primeiro espaço expositivo. Ao contrário do lado exterior, o envidraçado que corre ao longo de todo o perímetro é sustentado por uma estrutura visível, que veda completamente o exterior, isolando-o.

As paredes de betão servem também para ocultar as comunicações verticais, sejam estas de serviço ao público, sejam de serviço ao edifício. Assim, atrás da parede norte encontra-se o monta-cargas, atrás da parede sul a escada que conduz aos outros pisos do edifício e atrás da parede leste é colocado o elevador, a escada de emergência e o vão técnico, preparado para a distribuição vertical das canalizações de ar e água que servem para controlar a climatização do edifício.

O banco de receção e o baixo móvel que se encontra atrás dele e que serve de *bookshop* são pintados a preto, em forte contraste com o betão cinzento claro das paredes, assim como com as luminosas paredes de vidro. O pavimento de betão polido apresenta uma coloração cinzenta escura, sendo esta tonalidade igualmente utilizada nas paredes do elevador e do monta-cargas.

Abrindo a porta que conduz à primeira sala expositiva encontra-se uma comprida escadaria. A partir do primeiro degrau a tonalidade do pavimento torna-se cinzenta clara, coloração que é mantida em todos os pisos superiores. A iluminação da escada é feita através de um teto falso composto de painéis quadrados de vidro acidado que, recebendo a luz do exterior, a refletem difundida no interior.



O primeiro piso apresenta a mesma planta do piso térreo mas diferencia-se pelos materiais das paredes, onde as paredes de vidro são substituídas por paredes de betão da mesma tonalidade das paredes estruturais. A iluminação segue o critério da escadaria compondo-se assim o “mare di pannelli di vetro”<sup>145</sup> que garante uma iluminação difundida pelo espaço.

O piso superior é idêntico ao primeiro, enquanto que o terceiro, mesmo mantendo as mesmas características, apresenta um pé-direito ligeiramente maior, garantindo assim uma melhor flexibilidade expositiva do museu.

Descendo ao primeiro piso subterrâneo encontra-se um espaço completamente diferente. A dimensão é notavelmente reduzida em comparação com os pisos superiores devido à inserção de compartimentos fechados que alojam os serviços e os gabinetes administrativos.

A cor dominante é o preto das paredes divisórias em reboco polido que se veem, embora sem nitidez, através das paredes translúcidas compostas por tijolos de vidro.

Embora a utilização das paredes perimetrais de vidro acidado que, assim como acontece no piso térreo, desfrutam a luz natural que filtra até as profundezas deste espaço, é a luz artificial que predomina. São de facto presentes focos luminosos embutidos no teto de betão e candeeiros em vidro acidado que difundem a luz na sala de conferências. Também a pavimentação volta a ter uma coloração mais escura, o mesmo cinzento do piso de entrada.

Não é possível perceber plenamente o sistema de iluminação e de climatização *in loco* uma vez que se encontram ocultos pelas paredes estruturais e pelo teto falso de vidro.

Tubos de água aquecidos e arrefecidos segundo necessidade e mediante energia geotérmica correm embutidos nos pavimentos e nas paredes estruturais garantindo, assim, que a massa de betão confira uma estabilizada inércia térmica ao edifício. Desta forma a necessidade de troca de ar do espaço é reduzida ao mínimo permitindo que seja insuflada através das fissuras que separam os pavimentos das paredes de betão, enquanto que a extração do ar acontece através do teto falso – similarmente ao que acontece no Kolumba Kunstmuseum.

---

145 PERESSUT, Luca Basso. *Musei: architetture 1990-2000*. Milano: Federico Motta, 1999. p.192

O controlo da iluminação acontece também entre o teto falso – onde são posicionados os candeeiros de luz indireta que, eletronicamente controlados, aumentam ou diminuem gradualmente a luminosidade da sala expositiva – e a pele exterior que, através de um sistema de refração e vedação da luz exterior, faz com que o espaço interior receba a correta quantidade de iluminação natural.

Faz igualmente parte deste complexo, embora separado do que contém as salas expositivas, o edifício preto paralelepípedo onde são hospedados a cafeteria, a biblioteca, a loja e a direção do museu.

Ortogonalmente orientado em relação ao edifício principal, o edifício polifuncional apropria-se também da praça exterior tornando-a na esplanada da cafeteria.

O perímetro do edifício é composto de um ritmado cheio-vazio, em que o cheio é representado por tamponamentos pretos, e o vazio por janelas capazes de deslizar à frente das paredes cegas e protegíveis por toldos de cor branca.

A estrutura à vista é composta por lajes em betão suportadas por paredes estruturais despostas em forma de T que servem para definir os espaços: cafeteria e loja no piso térreo; biblioteca e administração nos dois pisos superiores.



14 – Sala de exposição.

#### 4.4.2 A interpretação da obra

A pele do edifício captura e reflete as condições atmosféricas. Chegando-se em Bregenz numa nevosa tarde de inverno e observando o edifício do lado do lago, a primeira impressão é que este seja, na realidade, uma escultura de gelo.

As escadas que se vislumbram do lado da entrada, e que desaparecem nas profundezas da terra, fazem imaginar que o objeto opala tenha saído da mesma, contrapondo-se ao edifício da cafeteria elegantemente apoiado na praça de alcatrão preto.

Ao entrar, o contacto com o exterior desaparece de imediato, sendo este apenas garantido pela luz e, mesmo assim, esta é filtrada e modulada garantindo uma constante percepção das obras expostas.

A possibilidade de instantaneamente perceber o amplo espaço ao entrar na sala faz com que a atenção possa ser direccionada aos objetos que nela são contidos.

As retas paredes de betão geram curiosidade, além da parede sul, que já desde o exterior tinha revelado a sua função distributiva.

Ao ultrapassar a porta que separa a primeira zona expositiva da escada que conduz ao segundo piso, percebe-se que os ambientes seguintes devem ter algo de diferente do primeiro. Subindo a escada fortemente iluminada, e entrando na primeira sala expositiva, tem-se confirmação dos pressentimentos, o *mar de painéis de vidro* luminosos, associado ao polido e claro betão do pavimento, criam um espaço etéreo em que a suspensão temporal e espacial garante, mais uma vez, uma atenta e tranquila consultação das obras de arte expostas.

O percurso repete-se sempre igual a si mesmo conduzindo pelos últimos dois pisos sem mais surpresas emocionais, mas com uma constante sensação de misticismo – a contínua refração entre os painéis de vidro e o betão polido cria uma luminosidade palpável, uma densidade do espaço que induz a pensar que seja preciso *nadar* para percorrê-lo, mas sem esforço, como em ausência de gravidade.

Chegando à última sala o percurso é interrompido por uma porta de betão que dá acesso a uma zona técnica. Para descer ao primeiro piso subterrâneo optou-se por usar o elevador. Esta escolha afetou as emoções provocadas para este último espaço. Notavelmente reduzido nas dimensões e mais escuro – seja como luminosidade, seja como cores – este espaço por alguns momentos torna-se quase oprimente. As *pesadas* paredes de tijolos de

vidro que desenharam o espaço da sala das conferências contrastam fortemente com as *leves* paredes de betão cinzento claro. Uma vez superado este primeiro empasse emocional, percebe-se a elegância desta área que com as suas paredes de reboco polido preto criam uma forma de ligação com o edifício administrativo.

A cafeteria é um espaço reduzido mas muito elegante. O comprido balcão percorre quase toda a sala acompanhando os sofás em pele preta e as mesas de metal cromado e cristal. As paredes cegas são revestidas a veludo preto garantindo assim que o espaço fique silencioso e confortável. Os restantes espaços do edifício administrativo não foram visitáveis na altura da viagem.





15 – Fachada principal.

## 4.5 Thermal Bath Vals (1990-1996)

Peter Zumthor ganhou o concurso, lançado pela câmara municipal, para a realização do novo edifício termal que substituiu o que foi construído nos anos '60 na aldeia de Vals, no Cantão Grisões, na Suíça oriental.<sup>146</sup>

A aldeia desenvolve-se no fundo do vale do rio Valserrhein, ocupando as duas vertentes que o definem. Chegando de norte, encontra-se uma primeira expansão do povoado na encosta poente e, sucessivamente, chega-se ao núcleo mais antigo, do outro lado do rio. A obra encontra-se na área edificada mais moderna. Rodeada por construções da segunda metade do século XX, de caráter tipicamente especulativo, os hotéis e os edifícios residenciais formam uma cortina deixando isolada a verde encosta que, marcada por uma forte pendência, hospeda o geométrico edifício termal.<sup>147</sup>

O município empenhou-se em desenvolver o turismo desde o final do século XIX, aproveitando os recursos naturais da zona, de que a fonte termal representa a maior atração. Após a construção do edifício de Peter Zumthor criou-se logo um forte interesse no âmbito do turismo arquitetónico que, juntando-se ao turismo tradicional, consagrou o sucesso da obra do arquiteto suíço.<sup>148</sup>

---

146 RYAN, Raymund. *Primal Therapy*. em *The Architectural Review* n°1206 pag.42. London: The Architectural Press, 1997.

147 ZUMTHOR, Peter. *Pietra e acqua*. em *Casabella*. n°648, pag.56 Milão: Electa, 1997.

148 ACHLEITNER, Friedrich. *Elementare profondità*. em *Casabella*. n°648, pag.60 Milão: Electa, 1997.





16 – Piscina central.

### 4.5.1 A Descrição do objeto arquitetónico

O massivo edifício desinteressa-se das construções envolventes focando-se na relação com a montanha. Completamente integrado no elemento natural parece ser uma geométrica deformação da encosta sucessivamente adaptada e aproveitada pelo homem através da escavação da pedra.

Para aceder aos espaços termais é preciso passar pelo hotel que se ocupa da administração dos mesmos. Um túnel subterrâneo liga a receção aos balneários. Este percurso é caracterizado por uma parede de betão que separa o corredor da montanha da qual, através tubos de latão, flui constantemente a água que, rica em ferro, deixa uma marca ferruginosa no betão bruto.

Não há portas para vedar os espaços deste edifício mas sim cortinas que, no caso dos balneários, são pretas e escondem o acolhedor espaço em madeira escura. Uma segunda cortina conduz a um mezanino que domina a grande sala de pedra.

Atrás de um primeiro bloco de serviços e duches, encontra-se um segundo corredor, em tudo parecido com o primeiro, que conduz às saunas e aos duches turcos. Estas funções são compostas por duas salas especulares. Desde um primeiro espaço em que estão presentes os duches, desenvolvem-se outros três espaços mais pequenos separados por cortinas de plástico. O primeiro espaço apresenta os mesmos acabamentos em pedra da sala principal, enquanto que as saunas são caracterizadas por um acabamento em betão preto polido. Grandes blocos de pedra polida formam os massivos bancos.

Um segundo caminho viável desde o mezanino é composto por uma escadaria que, suavemente, desce até o piso principal. Os grandes *pilares*<sup>149</sup> que sustentam a cobertura plana são cavados no interior, disponibilizando assim o espaço para as mais abrigadas funções presentes neste piso.

O revestimento contínuo em pedra que caracteriza as paredes e o pavimento da grande sala interrompe-se no interior de alguns *pilares*, destacando assim a função que nele é contida. De facto, as paredes e os pisos destes peculiares espaços são em betão variavelmente pintado: vermelho para o *banho quente*, azul para o *banho frio*, cinza escuro para o *banho de flores* e preto polido para as salas de descanso. As outras funções man-

---

149 ALGARÍN COMINO, Mario. *Arquitecturas excavadas: el proyecto frente a la construcción de espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006.

têm o revestimento em gneisse, a rocha abundantemente presente na montanha e da qual são obtidas as regulares placas que compõem o ritmado revestimento.

O espaço e as funções são irregularmente distribuídos à volta da piscina central, à qual é possível aceder através de escadarias submersas e colocadas nos quatro lados da mesma.

Além das citadas funções, o percurso termal conta também com outros espaços pouco convencionais: um banho muito reduzido, denominado *gruta da nascente*, caracterizado por ter uma planta quadrada e uma geometria muito vertical. O acesso a este espaço efetua-se através de um reduzido e semissubmergido corredor. Existem também: uma zona de descanso composta por dois colchões de água pousados sobre de uma estrutura de madeira; uma fonte em que a água termal precipita do teto onde, através de taças de latão, é possível beber; uma sala com três duches com diferentes chuveiros; e, por fim, é também presente uma sala de massagens, função que é maioritariamente desenvolvida no piso inferior.

Juntamente ao espaço interior, no mesmo piso, desenvolve-se um espaço exterior que é composto por uma grande piscina com três jatos a alta pressão e terraços para estar nas alturas do ano mais quentes. Ao contrário, a piscina é sempre usufruível sendo garantida uma temperatura confortável também durante o duro inverno suíço.

A iluminação da grande sala é garantida por dois sistemas integrados: a luz natural, proveniente das grandes janelas abertas sobre a paisagem e pelas fissuras que sectorizam o teto, e a luz artificial dos pequenos candeeiros dispersos pelo espaço.

A zona da piscina central tem uma iluminação particular que a caracteriza: pequenos furos quadrados no teto são fechados por meio de vidros azulados e, no exterior foram posicionadas lâmpadas para garantir que o efeito de luz que ilumina a piscina se mantenha também nos dias de pouca luminosidade, assim como de noite.

Os *pilares* são iluminados com luzes artificiais instaladas de modo a caracterizar as diferentes funções. As salas de descanso são iluminadas por pequenas janelas também viradas sobre a paisagem.

O sistema construtivo dos grandes blocos compostos pelos *pilares* e as excêntricas seções de teto que eles sustentam é o betão pré-esforçado<sup>150</sup>, sendo depois aplicada a ritmada textura de pedra.

As grandes janelas são recuadas relativamente ao nível da fachada enquanto que as pequenas encontram-se no mesmo plano.

Antes de atravessar a cancela de entrada deste espaço, um estreito corredor conduz a uma escada que, descendo, leva ao piso dos tratamentos.

A área ocupada para estas funções é notavelmente reduzida relativamente ao piso superior, enquanto que a maioria da área é ocupada pelo espaço de tratamento das águas, um imponente vão técnico que se divide entre grandes tanques de armazenamento de água termal e maquinaria de tratamento, aquecimento e arrefecimento da mesma.

As pequenas e íntimas salas dos tratamentos termais são todas dispostas ao longo da parede exterior, todas servidas por um comprido corredor que, para quebrar a monotonia da sua geometria, sofre compressões e dilatações em correspondência com os espaços de espera e descanso, mais uma vez, posicionados à frente de grandes janelas panorâmicas.

O material utilizado para revestir o corredor é o mesmo gneisse do piso superior mas, enquanto que as paredes prosseguem em continuidade com o piso superior e o exterior, o pavimento desta zona é polido.

Os acabamentos dos espaços dos tratamentos são, como acontece por alguns *pilares* do piso superior, tratados com cimento à vista pintado em tons de cinzento.

A iluminação do espaço, de altura reduzida relativamente à grande sala superior, é composta por luz natural proveniente das janelas das áreas de espera e descanso e por focos luminosos embutidos no betão do teto.

---

150 “Les thermes de pierre”, in Youtube [em linha], 2013, [https://www.youtube.com/watch?v=c5A3SfGLo0U&list=PLoIDOF1KAw44owz9lZNniqbNqD\\_LmLlix&feature=player\\_detailpage](https://www.youtube.com/watch?v=c5A3SfGLo0U&list=PLoIDOF1KAw44owz9lZNniqbNqD_LmLlix&feature=player_detailpage) [consultado em 29-05-2013]



17 – Piscina exterior.

## 4.5.2 A interpretação da obra

Percorrendo o estreito túnel de entrada começa-se ouvir o borbulhar da água e o eco do grande espaço em pedra. Uma pequena fresta, logo depois da sala *make-up*, favorece uma antevisão do espaço que se pretende alcançar.

A passagem pelos acolhedores balneários é o início do ritual do banho que nos irá ligar à natureza. Uma vez despido, as sensações e as perceções que o corpo é capaz de detetar vão-se intensificando.

Chegando ao mezanino a primeira sensação é de frio, o ambiente é aquecido mas a vastidão da sala e a envolvente presença da pedra conseguem baixar a temperatura percebida. Não existe um percurso indicado sendo deixada completa liberdade ao visitante que, ao descobrir a presença das cavidades dos *pilares* começa a curiosa procura de novas sensações corporais.

O primeiro espaço visitado, apenas porque é o primeiro que se encontra a seguir à escadaria de acesso, foi a *gruta da nascente*. Uns degraus favorecem a entrada gradual na água – será uma constante de todos os banhos –, sendo que os números em latão sempre indicam a temperatura da água em que se irá mergulhar de forma a não ter desagradáveis surpresas. Depois de um estreito percurso em forma de C, entra-se num pequeno túnel semissubmerso que conduz ao alto espaço. Quando o constringido acesso se dilata, entra-se num mundo místico onde os sons são refletidos e amplificados pela pedra iluminada por refletores, posicionados por baixo da água, que criam uma luz vibrante.

Seguidamente experimentou-se a piscina principal, onde a amplitude do espaço e a confortável temperatura da água criam uma vincada sensação de relaxamento. A posição central desta piscina faz com que, possivelmente, se passe sempre por aqui antes e depois de ter experimentado uma sensação diferente num dos espaços desenhados por Peter Zumthor.

Passar pela frente da grande janela que enquadra a nevada paisagem dos alpes, confere a perceção do extraordinário poder da natureza perante a fragilidade do ser humano.

A curiosidade impulsionou à experimentação da mesma sensação num ambiente mais extremo, a piscina exterior. Um breve percurso conduz, através de uma espessa cortina de plástico, à grande piscina exterior. A temperatura da água é mantida constante a 36°C enquanto que, na altura da viagem, a temperatura do ar exterior marcava -10°C,

fazendo com o forte contraste térmico provoque uma abundante evaporação que imerge o visitante numa espessa neblina que filtra a luz do sol e cria, mais uma vez, um ambiente de mística penumbra. A fria briza da montanha de quando em quando limpa o ar permitindo a visão das majestosas montanhas do outro lado do vale. Tendo a possibilidade de aquecer rapidamente – a água é um condutor térmico muito mais eficaz do que o ar – a curiosidade de expor o corpo à dura temperatura exterior possibilita um rápido passeio sobre a espessa camada de neve, prática que se revelou comum a muitos visitantes.

Voltando ao interior da *gruta*, e depois de ter experienciado a emoção do contraste térmico, apresentam-se dois banhos contrapostos, um a 42°C e outro a 14°C. A capacidade da água de subtrair ou adicionar temperatura a um corpo nela submergido demonstra-se, desta vez, de uma forma ainda mais violenta que no caso do passeio exterior. No entanto, mesmo estando estas duas temperaturas muito para além da temperatura de conforto, é mais fácil permanecer no banho quente do que no frio que, de facto, é muito reduzido nas dimensões e não tem nenhum banco para estar, demonstrando a inexistência de uma prática de permanência neste espaço.

O *banho de flores* é um espaço muito relaxante: a cor escura das paredes, o cheiro emanado pelas pétalas que vagueiam pela água morna e uma suave música fazem deste *pilar* um ótimo local de meditação.

Para aceder às saunas é preciso passar por um corredor que, como acontece no corredor de entrada, põe em direta ligação com a montanha. Assim, quando se entra nos pequenos espaços quentes, escuros e húmidos das saunas, a sensação que se experiencia é aquela que se sentiria seguindo um percurso em direção às profundezas da terra.

As salas de descanso, além de serem muito reduzidas em relação à procura que há da parte dos visitantes, são espaços muito introspetivos. Cada *chaise-longue* é posicionada em frente de uma pequena janela que enquadra o panorama alpino mas, à diferença da emoção sugestionada pelo panorama que se consegue obter através das grandes janelas, a posição deitada, a dimensão reduzida e escura da sala, criam uma situação mais doméstica e acolhedora.

Os duches e a fonte são caracterizados pela dinâmica da água que difere da estática horizontalidade que define todo o edifício, e que contrasta com a verticalidade da montanha em que é inserido. Nestes espaços a água cai do teto e não é contida numa piscina, os

visitantes estão em pé e não sentados ou deitados, gerando-se assim sensações de dinamismo que entram em forte contraste, mas não conflito, com os restantes espaços maioritariamente relaxantes.

Ao entrar no corredor que serve os espaços dos tratamentos no piso inferior, o diferente tratamento do pavimento e a imediata e completa percepção espacial conferem uma sensação de elegante tranquilidade que contrasta com a relaxante mas indoméstica natureza da *gruta* superior. Uma sensação de que, neste caso, o homem domina a natureza criando um espaço mais íntimo, enquanto que, na grande sala termal, o homem submete-se à natureza adaptando-se ao espaço que ela lhe proporciona.





18 – Contexto rural da capela.

## 4.6 Caplutta Sogn Benedetg (1985-1988)

A última obra a ser visitada foi uma das primeiras que propiciou a Peter Zumthor a sua fama internacional. Trata-se de uma capela a serviço do pequeno povoado de Sogn Benedetg, não longe da aldeia de Sumvitg, que se encontra num vale paralelo àquele ocupado pela aldeia de Vals que hospeda as termas. Concretamente, as duas obras distam apenas 45 quilómetros uma da outra.

Após a destruição da antiga igreja barroca de pedra, devido a uma avalanche, decidiu-se construir uma nova capela num sítio mais seguro.<sup>151</sup>

O novo edifício sagrado encontra-se a norte do centro do pequeno povoado, ligeiramente deslocado das habitações e inserido numa encosta notavelmente inclinada.

Para aceder à capela é preciso percorrer o pequeno caminho que sai da rua principal e conduz ao bosque que domina as casas construídas com técnicas e em estilo vernacular alpino.

A canónica orientação este-oeste da capela, à semelhança da orientação da antiga igreja e do elevado sítio de implantação da mesma, fazem com que o edifício em forma de gota domine o vale que se desenvolve abaixo dele.

---

151 FINGERLE, Christoph Mayr. *Neues Bauen In Den Alpen: Architekturpreis 1992*. Sesto: Raetia, 1992.



19 – Porta de acesso.

#### **4.6.1 A Descrição do objeto arquitetónico**

O edifício caracteriza-se por ter, como parede perimetral, um único plano recurvo que se fecha sobre si mesmo formando, em planta, a forma de uma gota. O revestimento exterior é composto por telhas de madeira, as mesmas que tipicamente revestem as coberturas das casas. A cobertura de alumínio é separada da parede perimetral por uma contínua janela em banda ritmada pelo fino aro de madeira, que sustenta os repetidos e estreitos vidros.

A porta de entrada em madeira rompe a linearidade da figura geométrica resumindo num pequeno espaço as funções de transição entre interior e exterior.

Uma breve escada em betão e a fina torre sineira em forma de escada de madeira, ambos fisicamente destacados do corpo principal, completam a composição do edifício.

A zona de acesso não pertence espacialmente à sala da capela, encontra-se a um nível mais baixo e separada pela cortina de colunas de madeira que definem o ambiente sagrado. Uma pequena cruz de metal – que faz lembrar aquela posicionada sobre a porta de acesso à Bruder Klaus Kapelle – e uma pequena pia, também de metal, assinalam a entrada num espaço sagrado.

A sala de pequenas dimensões apoia sobre um pavimento flutuante em madeira, quase inteiramente ocupado pelos sete bancos sempre em madeira, que se distanciam das paredes o necessário para consentir a deambulação.

No lado oposto à entrada, ocupando o topo recurvo da igreja, é posicionado o pequeno altar, também de madeira, e todos os objetos sagrados caracterizados pelas minimalistas geometrias metálicas.

Três móveis inseridos no espaço deixados entre as colunas no lado afunilado do edifício completam o mobiliário da igreja, fornecendo o espaço necessário para arrumar os objetos essenciais ao desenvolvimento da função sagrada.

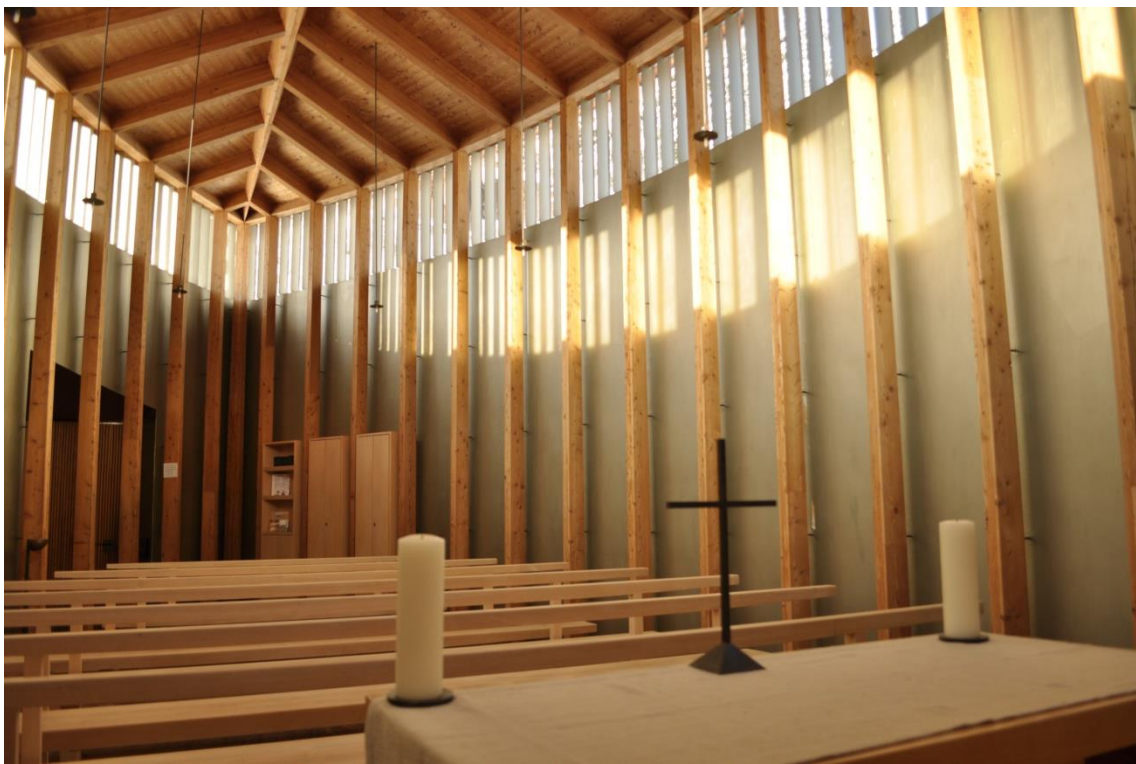
A estrutura é composta por uma sequência de finas colunas que sustentam a cobertura, fornecem apoio à parede perimetral e suportam a pavimentação. Para aguentar a abundante neve que nos invernos suíços recobre a pouco inclinada cobertura, uma cerrada composição de vigas de madeira desenhadas no teto uma estrutura que se assemelha à de uma folha.

A parede perimetral, no interior, é acabada com uma pintura cinzenta que oculta o desenho da madeira de que é composta.

A iluminação é garantida pela contínua janela que corre no topo da parede perimetral separando-a do teto. No lado interior da janela estão presentes lâminas de vidro opala que, deixando entrar a luz, modulam a intensidade da mesma.

Para completar a iluminação, e garantindo a fruição do espaço também em dias de pouca luminosidade exterior, na estrutura do teto são pendurados pequenos candeeiros que pontuam o percurso a volta dos bancos onde os fiéis podem assistir às funções religiosas.





20 – Interior.

#### 4.6.2 A interpretação da obra

No povoado as habitações não formam uma contínua cortina edificada mas sim um disperso aglomerado rural sendo, assim, possível uma imediata percepção da capela na posição posterior à linha construída que segue a rua principal. No entanto, a forma e os materiais não convencionais para uma construção deste género fazem-na assemelhar mais a um silo ou a uma outra arquitetura agrícola do que a uma construção sagrada. É por isso atribuída à estilizada torre sineira a tarefa de declarar a função da capela em madeira.

Aproximando-se da capela, percebe-se gradualmente que a geometria da sua planta não é circular nem elíptica e, quando a percepção da geometria é completa, torna-se inevitável observar na direção que a gota sugere: o vale subjacente que o objeto em madeira parece querer percorrer destacando-se da montanha.

Também a estilizada torre sineira parece ter a função de apontar para algo, sendo neste caso o céu. Nesta perspetiva pode-se entender o binómio capela-torre sineira como ponto nodal entre o céu e a terra, o divino e o homem.

A porta, como também foi percebido em outras obras, tem uma importância notável nos trabalhos de Peter Zumthor que associa ao peso simbólico deste elemento um peso físico que o caracteriza. Uma vez completamente aberta, forma-se um pequeno átrio de entrada que faz de filtro entre o exterior e o interior. De facto, é a passagem entre as colunas estruturais que define o verdadeiro acesso ao espaço sagrado.

O pequeno espaço, caracterizado pelo uso da madeira, tem um carácter familiar e doméstico, que Peter Zumthor define como “rassicurante, femminile, – una *forma materna* che evoca l’immagine della Madre Chiesa”<sup>152</sup> atribuindo à forma a causa destas sensações que se contrapõem à dureza de uma forma retangular.

A densa cortina de colunas um pouco afastadas da parede que são chamadas a suportar, juntamente com a diferença de coloração que distingue os dois elementos, cria uma diferença de planos visuais favorecendo a introversão do espaço. As paredes cegas pintadas a cinzento isolam do exterior, beneficiando a concentração na função sagrada que se desenvolve no interior mas, ao mesmo tempo, a contínua abertura que se estende por

---

152 ZUMTHOR, Peter. *Cappella a Sogn Benedetg, Svizzera*. em Domus n°710, pag.46 Milão: Editoriale Domus Spa, 1989.



baixo do teto faz penetrar a luz pondo em contacto com o céu – assim como acontece através do óculo da Bruder Klaus Kapelle.

## 5 Considerações finais

O presente trabalho representa apenas uma pequena abordagem à obra de Peter Zumthor e aos conceitos que guiam o seu trabalho. No entanto, e em forma de conclusão, é possível destacar algumas características das obras do arquiteto suíço que, repetindo-se similarmente nos edifícios visitados, induzem a considerar estas particularidades arquitetónicas como possíveis elementos aglomeradores que permitiram a materialização das atmosferas imaginadas por Peter Zumthor.

Por exemplo, a possibilidade de direcionar a vista no interior e do interior para o exterior dos edifícios é usada para criar situações de interioridade ou de contemplação. Assim, em todas as obras visitadas, são criados abrigados espaços de meditação que se contrapõem às selecionadas panorâmicas visuais sobre a paisagem, sejam estas de natureza espiritual, cultural ou natural. Através da manipulação do sentido da vista, Peter Zumthor controla as possibilidades de interação dos visitantes no interior das suas arquiteturas, subjugando-os às funções pretendidas naqueles espaços e limitando as interações não desejadas. Neste sentido, as introvertidas capelas Bruder Klaus e Sogn Benedetg apresentam aberturas direcionadas para o céu que favorecem uma meditação espiritual, enquanto que no museu de Bregenz, de natureza igualmente introvertida, a visualização do céu é negada em detrimento de uma contemplação mais cultural.

Também a relação separadora entre interior e exterior é constantemente desenvolvida nos espaços de transição, onde a forte presença das portas é acentuada pela massiva materialidade que Peter Zumthor atribui a este elemento onde, como exemplo mais marcante neste âmbito, referem-se a porta triangular de acesso à capela Bruder Klaus e a grande porta que separa o *foyer* da sala arqueológica do Kolumba Kunstmuseum. O peso físico das portas confere solenidade à entrada capturando, de imediato, a atenção do visitante que efetua de forma peculiar uma ação que, de outra maneira, resultaria ser vulgar e despercebida.

A persistente procura do uso da luz natural cria, para além de uma iluminação variável e atmosférica, uma constante ligação com o mundo exterior, mesmo quando a arquitetura tende a separar da envolvente. No entanto, o domínio da luz natural por meio de vidros acidados, elementos refratores, toldos, cortinas e *blackouts*, assim como a interação com a luz artificial, confere a Peter Zumthor um completo controlo sobre a intensidade, as tonalidades e a direção deste elemento. O arquiteto suíço toma proveito desta ferramen-

ta utilizando-a, uma vez mais, na definição das atmosferas pretendidas. O espaço onde esta manipulação da luz acontece de forma mais surpreendente é no Kunsthau de Bregenz onde, como anteriormente referido, a luz das salas expositivas ganha densidade.

A integração na envolvente é, no entanto, abordada por Peter Zumthor de forma variável, o que faz desta característica uma *inconstante* na definição do projeto. Nos casos estudados a relação com a preexistência caracteriza-se por: integração, como no caso do Kolumba Kunstmuseum; separação, como acontece nas Termas de Vals e no Kunsthau de Bregenz; ou até isolamento, opção escolhida como relação que as capelas Bruder Klaus e Sogn Benedetg têm com as respetivas envolventes.

No interior dos edifícios a circulação é sempre livre e priva de um percurso preestabelecido. No caso das capelas e do museu Kunsthau, os espaços são caracterizados por serem substancialmente unitários, enquanto que as capelas são compostas por uma única sala e o museu, que embora tendo 5 pisos, é caracterizado por ter amplas salas ligadas por uma distribuição vertical. No caso das termas e do museu Kolumba, os espaços mais abrigados são distribuídos por um espaço abrangente que os contém e no qual são inseridos como *caixas* às quais é possível livremente aceder por meio de aberturas nas paredes que as define.

Também os materiais utilizados constituem uma *inconstante* que varia consoante o projeto. De facto, cada obra é caracterizada pela presença constante de um material que domina os outros e que, criando uma estreita ligação entre homem e matéria, encarrega-se de comunicar diretamente e de forma constante com os visitantes. Não obstante, é possível reconhecer uma firme atribuição à madeira – material particularmente próximo a Peter Zumthor que foi formado como carpinteiro – uma valência de doméstico conforto. De facto, o arquiteto suíço utiliza madeiras com tonalidades quentes naqueles lugares em que é suposto o visitante sentir-se acolhido e confortável – como por exemplo no bengaleiro e na sala de leitura do museu Kolumba de Colónia ou no balneário das termas de Vals. É também utilizada a madeira, mas de uma tonalidade mais fria, para caracterizar os espaços sagrados, como é exemplo a madeira clara do pequeno banco da Bruder Klaus Kapelle e todo o interior da capela de Sogn Benedetg.

Variavelmente utilizados, assim como acontece com os materiais, são as cores do betão quando é este o material de que é composto o acabamento mas, também neste caso, encontrou-se uma recorrência. De facto, os espaços expositivos são caracterizados por o

constante uso de diferentes tonalidades de cinzento, tornando esta cor, na ótica de Peter Zumthor, aquela que melhormente destaca as obras de arte.

De qualquer forma, não é através de constantes características ou variáveis projetuais que será possível definir a obra de Peter Zumthor. Tanto menos resumir, no âmbito de uma dissertação desta natureza, o trabalho de um arquiteto que dedicou a própria existência à procura da fórmula exata para a criação de atmosferas sensoriais, capazes de emocionar de forma indivisa os visitantes das arquiteturas por ele concebidas.

É então na prática projetual do arquiteto suíço que se encontrou de forma mais concreta a *coerência arquitetónica* que se pretendeu procurar com a presente dissertação. Um método projetual que *funde sem contradições* a fase conceptual com a fase construtiva.

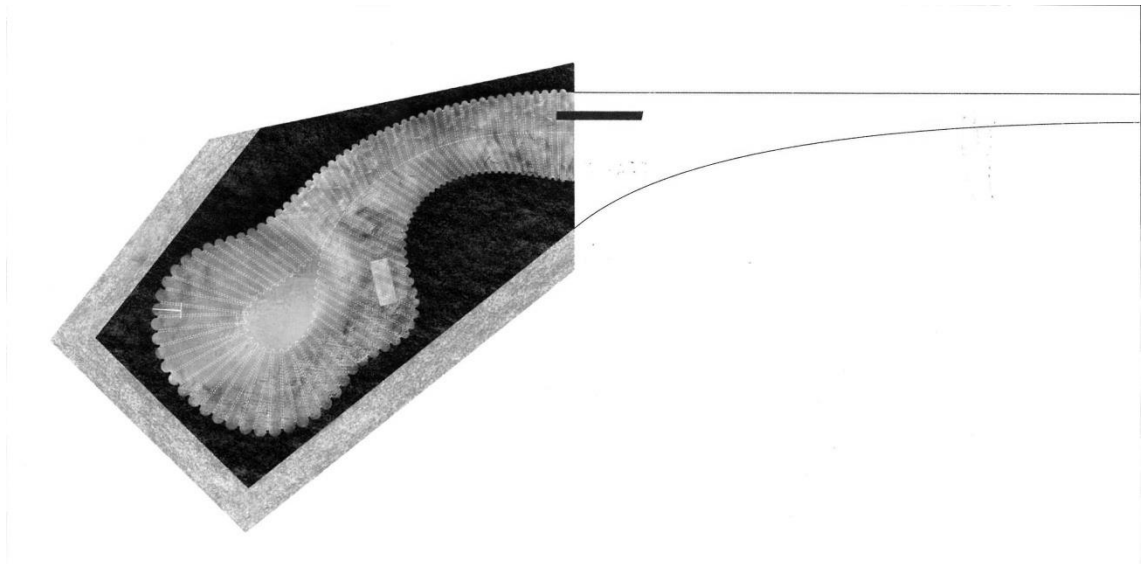
Na primeira fase – em que as *imagens* da obra chegam de forma não composta sugeridas pelos vários temas relativos ao projeto – foi reconhecida na *identidade do lugar* o elemento aglomerador capaz de organizar as imagens propiciadas pelas memórias de Peter Zumthor, traduzindo-as, assim, em espaços próprios.

Num segundo tempo, os espaços imaginados pelo arquiteto suíço materializam-se em arquitetura através da construção – entendendo com esta não apenas uma técnica para resolver os problemas mas sim um instrumento que, utilizado com harmonia, garante a homogeneidade do objeto construído.

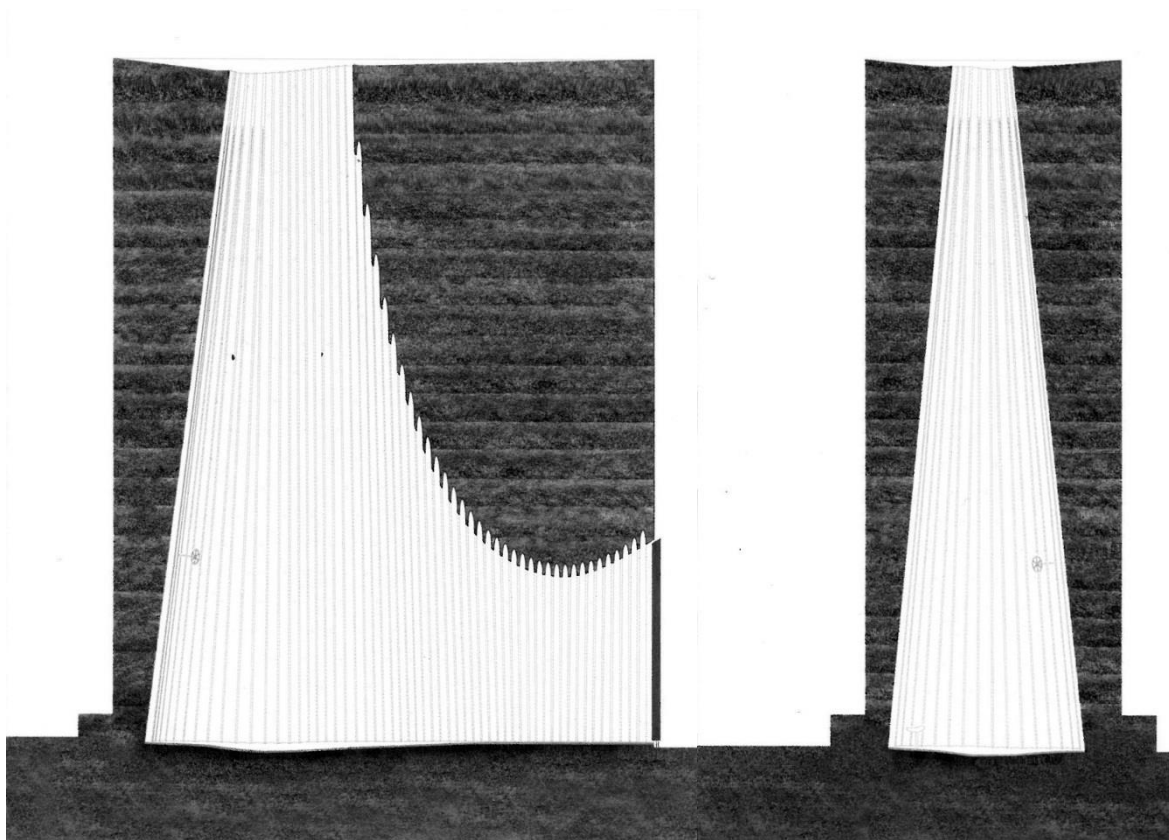
Foi assim reconhecida na recíproca e coerente interação entre estas duas tarefas arquitetónicas a chave da concretização da obra de Peter Zumthor. O arquiteto suíço projeta arquiteturas a partir de imagens evocadas pelas memórias de passadas vivências de espaços emocionais, concretizando-as, depois, através da tectónica que plasma os materiais, fundindo-os na envolvente.



## Anexo: plantas e cortes dos edifícios visitados

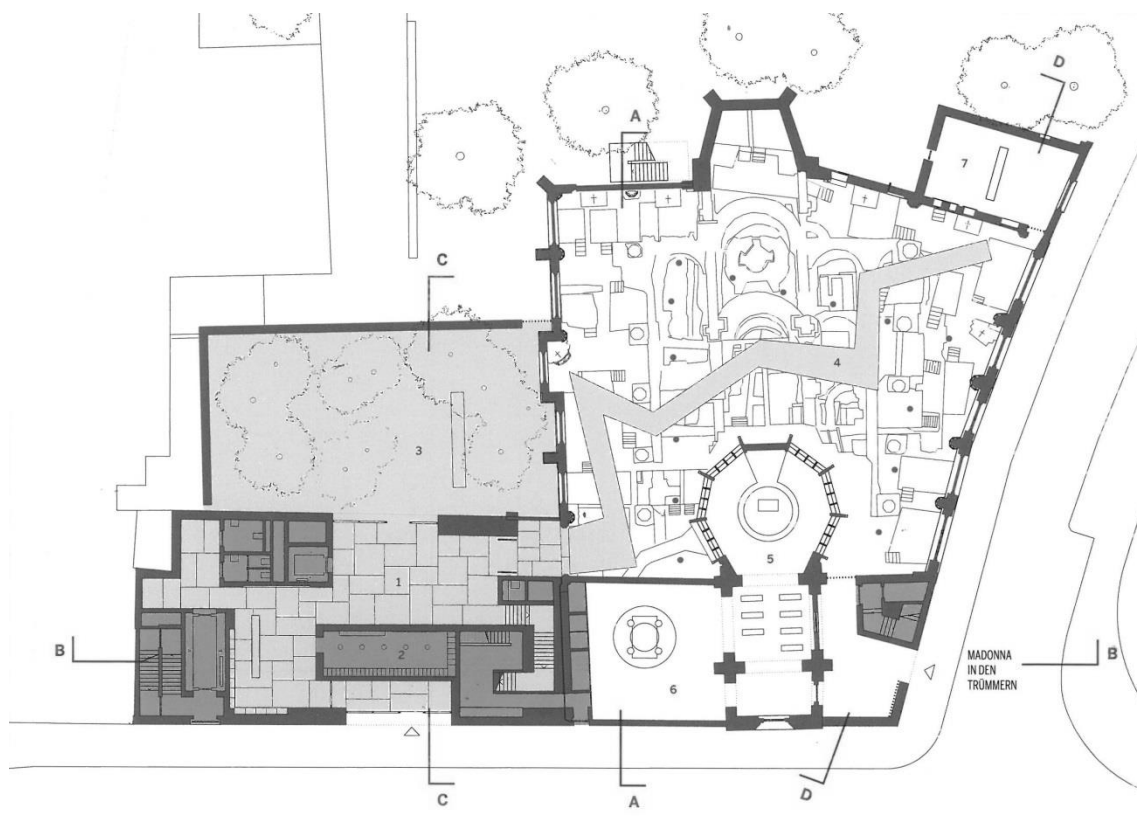


21 – Bruder Klaus Kapelle, planta



22 – Bruder Klaus Kapelle, corte longitudinal

23 – Bruder Klaus Kapelle, corte transversal



#### 24 – Kolumba Kunstmuseum: piso térreo

1 Foyer

2 Bengaleiro

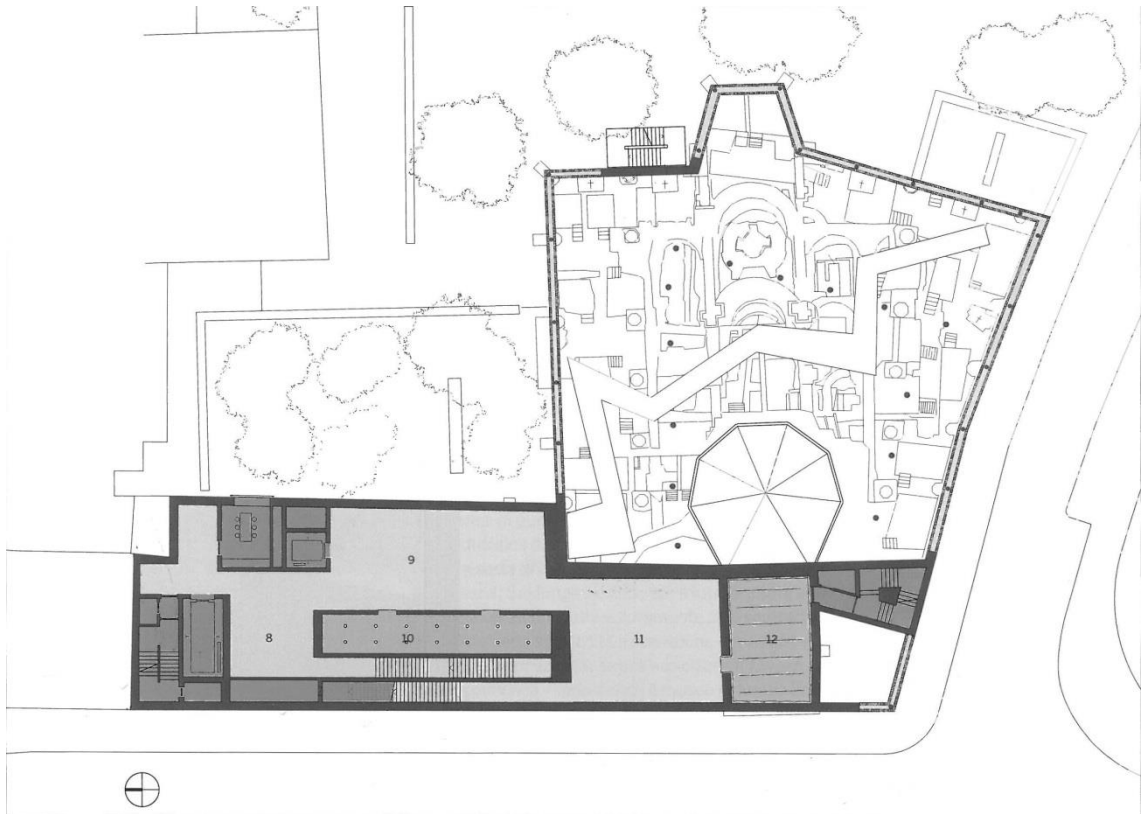
3 Coorte

4 Sala arqueológica

5 Capela “Madonna in den Trümmern”

6 Capela do Sacramento

7 Antiga sacristia



25 – Kolumba Kunstmuseum: primeiro piso

8 Sala espositiva

9 Sala espositiva

10 Kabinett

11 Sala espositiva

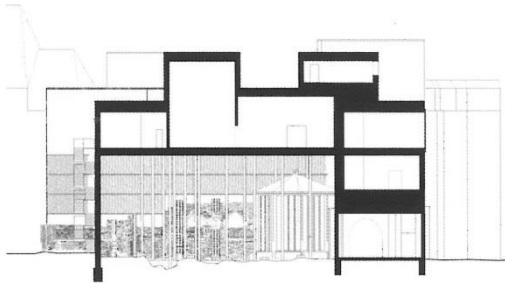
12 Armarium



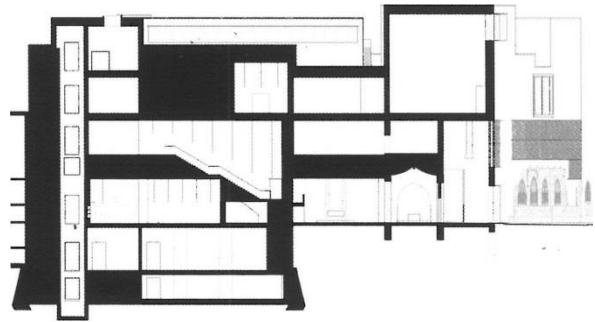


26 – Kolumba Kunstmuseum: segundo piso

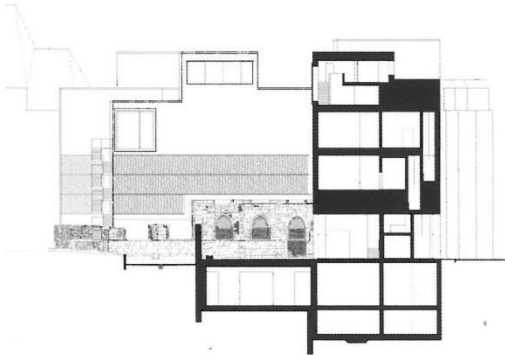
- 13 Sala expositiva
- 14 Sala expositiva
- 15 Sala de leitura
- 16 Sala expositiva
- 17 Sala expositiva
- 18 Kabinett norte
- 19 Torre norte
- 20 Sala expositiva
- 21 Kabinett este
- 22 Torre este
- 23 Kabinett Sul
- 24 Torre Sul



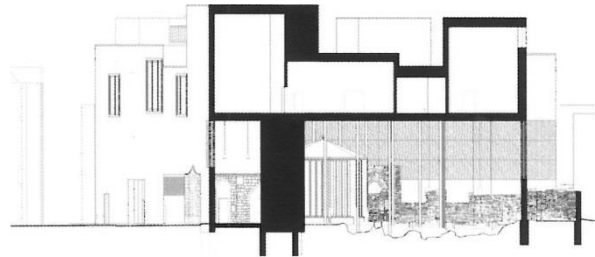
27 – Kolumba Kunstmuseum, corte AA



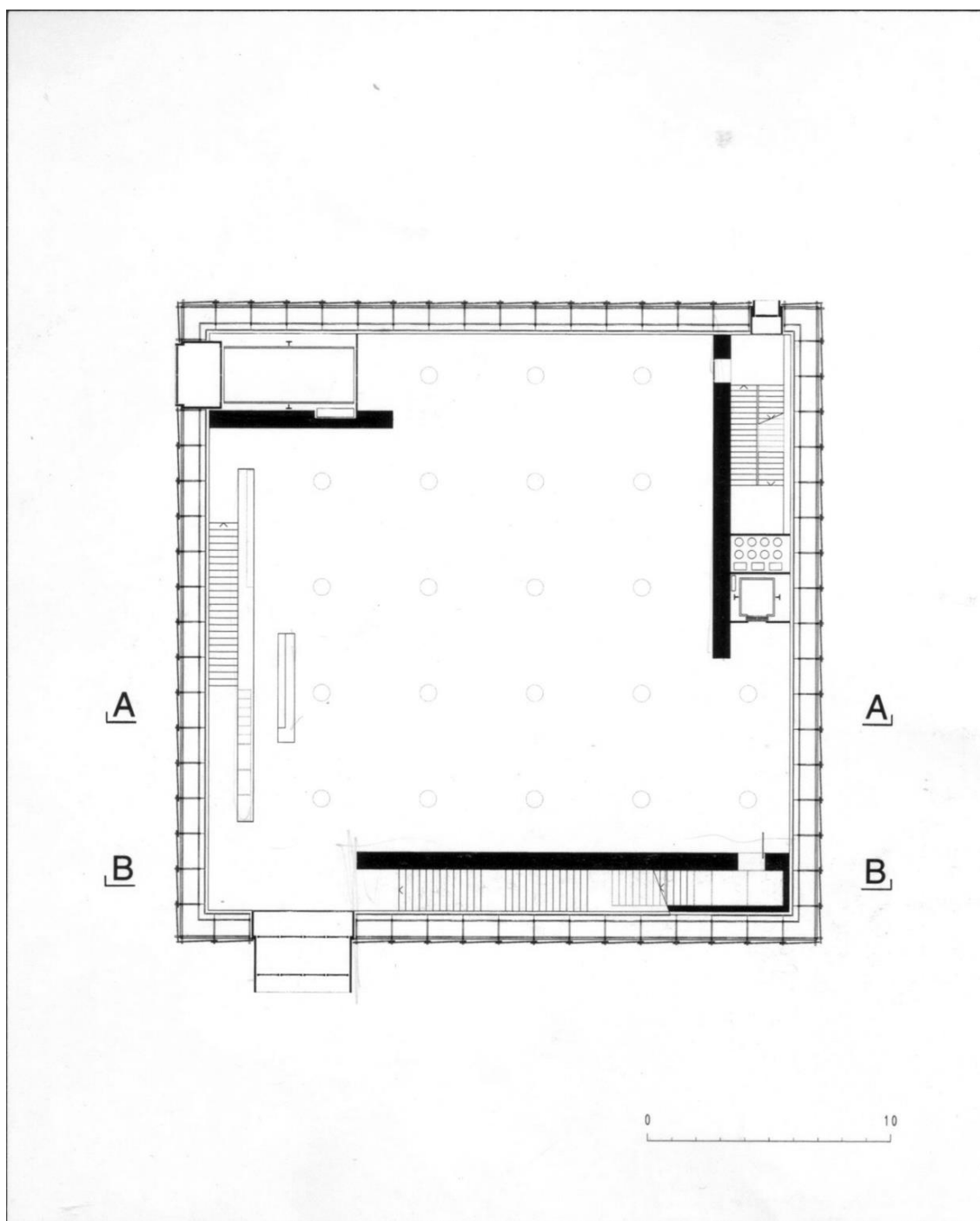
28 – Kolumba Kunstmuseum, corte BB



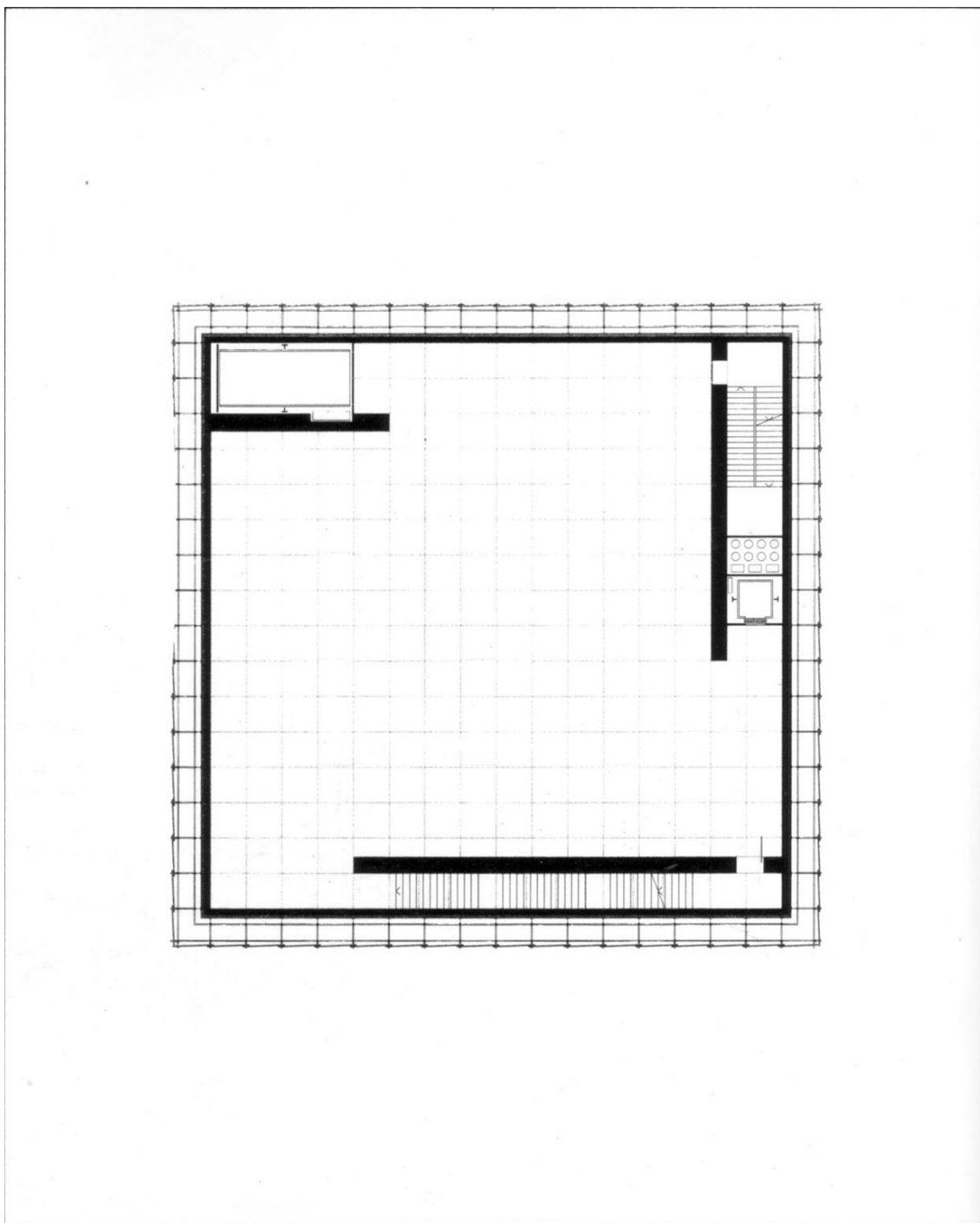
29 – Kolumba Kunstmuseum, corte CC



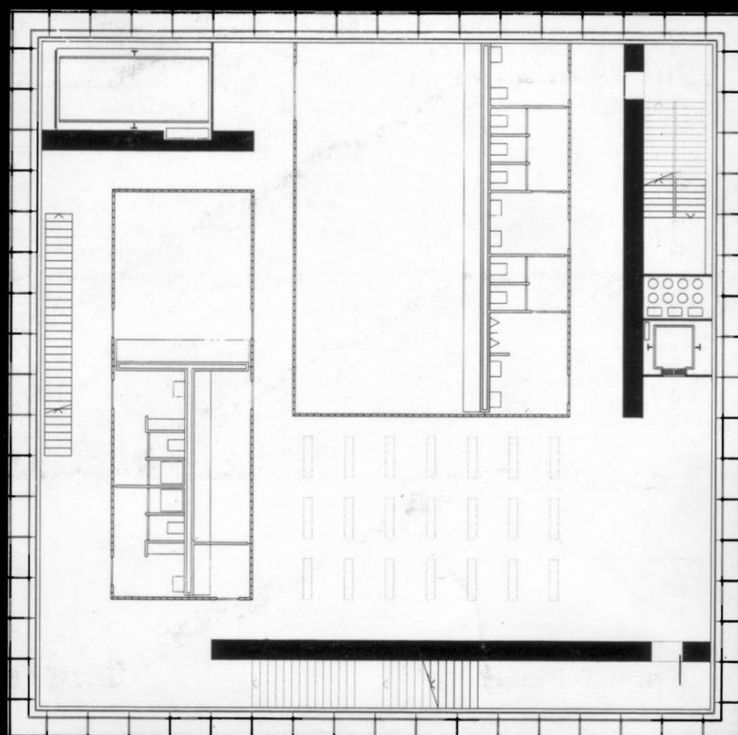
30 – Kolumba Kunstmuseum, corte DD



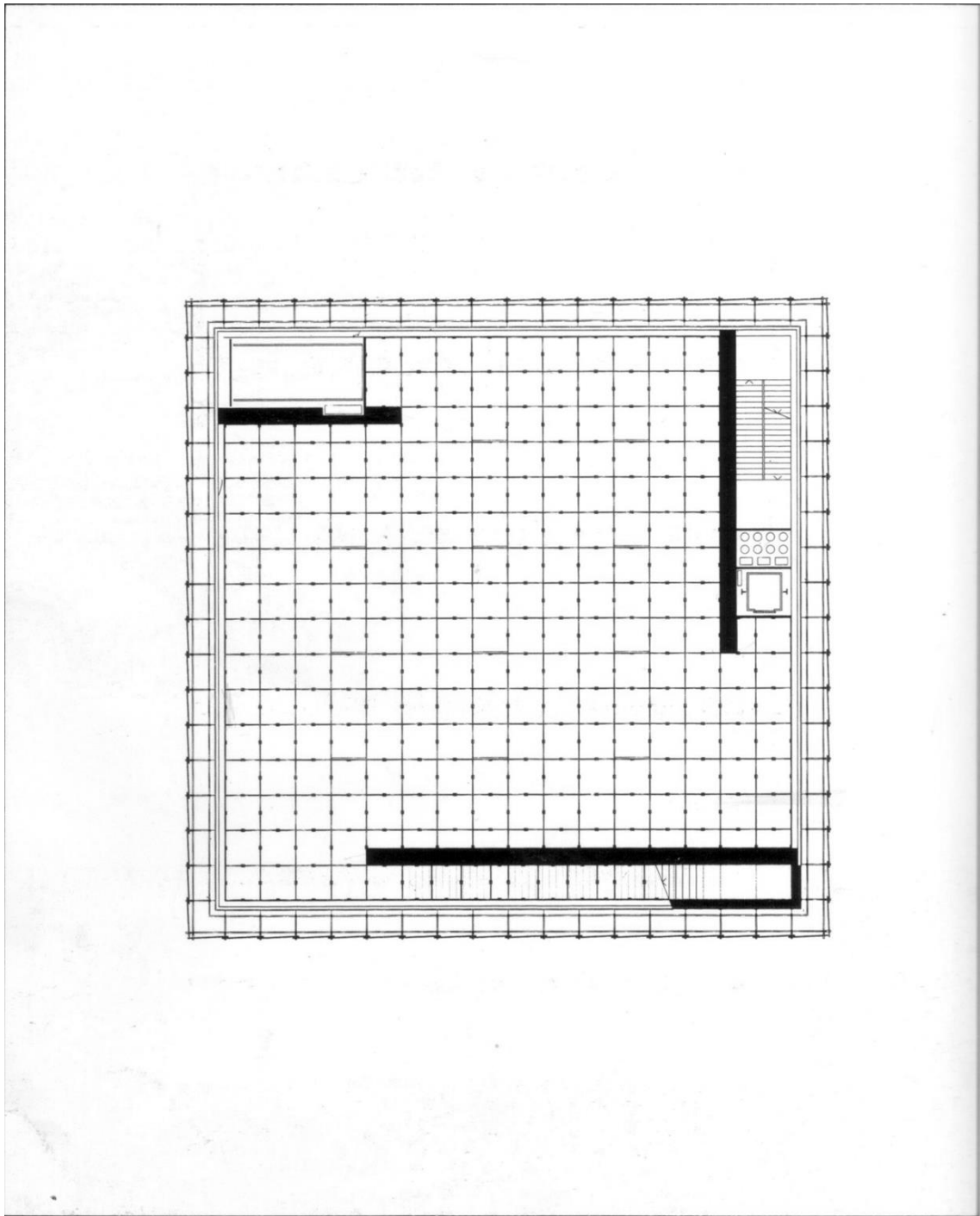
31 – Kunsthhaus de Bregenz, planta piso térreo



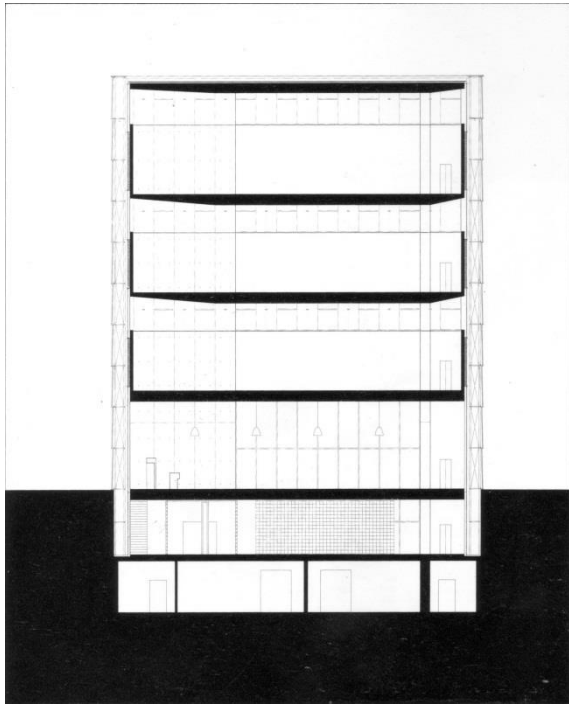
32 – Kunsthhaus de Bregenz, planta piso tipo



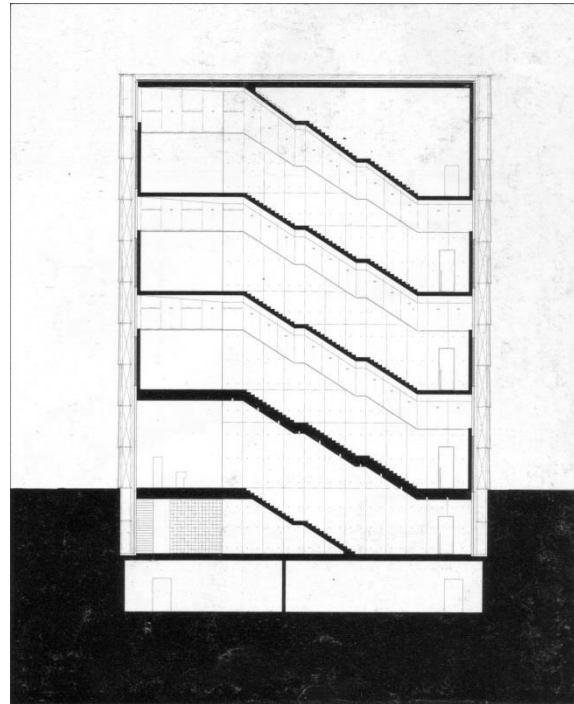
33 – Kunsthhaus de Bregenz, planta piso subterrâneo



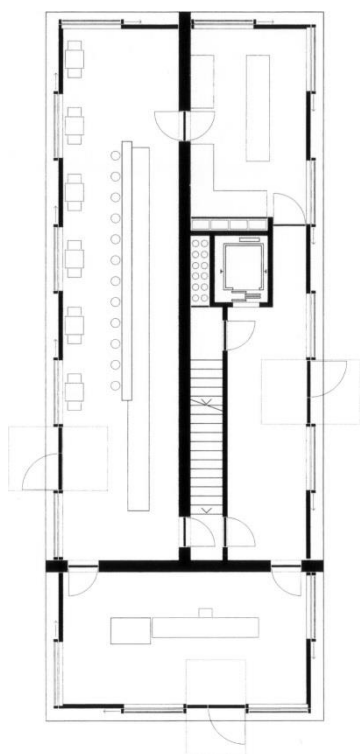
34 – Kunsthaus de Bregenz, planta dos tetos falsos



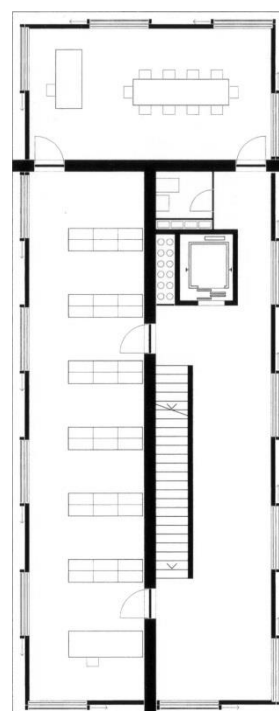
35 – Kunsthhaus de Bregenz, corte AA



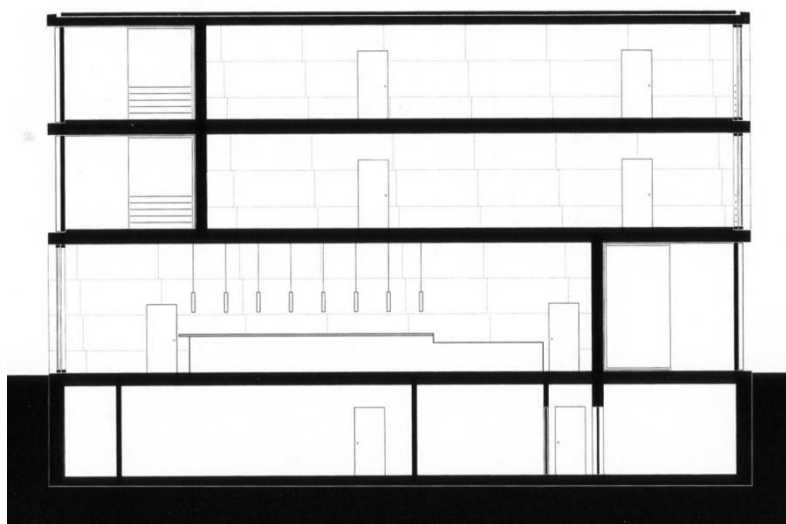
36 – Kunsthhaus de Bregenz, corte BB



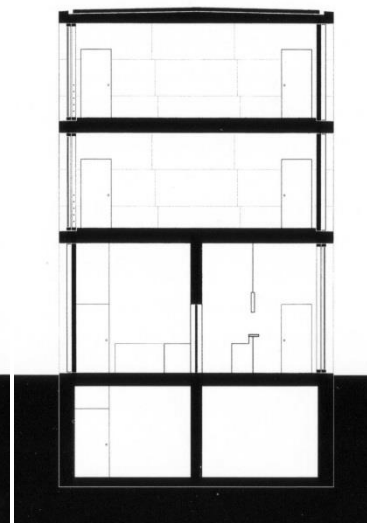
37 – Kunsthhaus de Bregenz, edifício administrativo, planta do piso térreo



38 – Kunsthhaus de Bregenz, edifício administrativo, planta do piso tipo

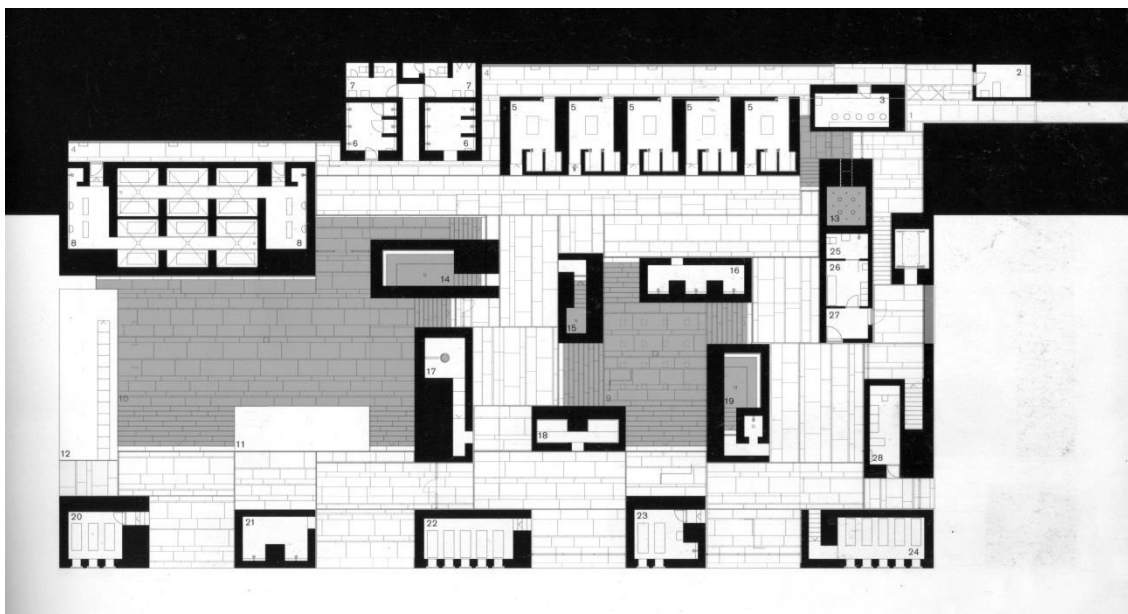


39 – Kunsthhaus de Bregenz, edifício administrativo, corte longitudinal



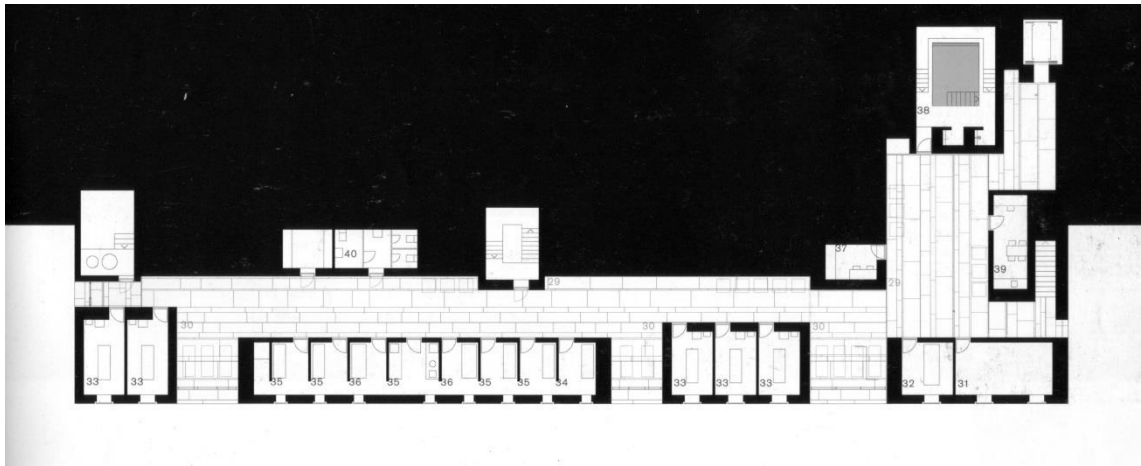
40 – Kunsthhaus de Bregenz, edifício administrativo, corte transversal





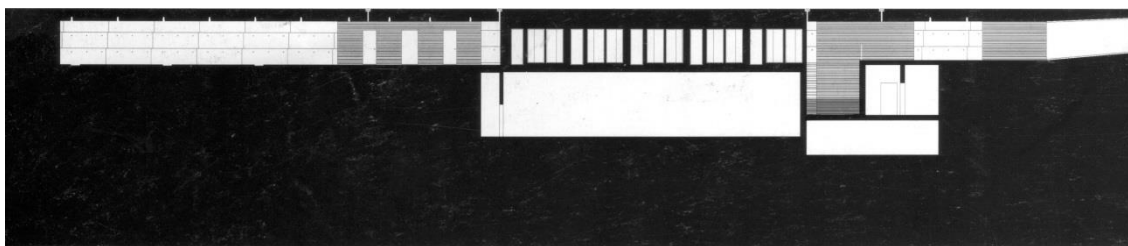
41 – Thermal Bath Vals, planta primeiro piso

- 1 Cancela de acesso
- 2 Armazém
- 3 Sala make-up
- 4 Corredores de acesso
- 5 Balneários
- 6 Duche
- 7 Serviços
- 8 Sauna e duche turco
- 9 Piscina central
- 10 Piscina exterior
- 11 Ilha de pedra
- 12 Terraço
- 13 Gruta da nascente
- 14 Banho quente
- 15 Banho frio
- 16 e 21 Duche terapêutico
- 17 Fonte
- 18 Pedra que soa
- 19 Banho de flores
- 20 22 e 24 Espaços de descanso
- 23 Sala de massagens
- 27 Acesso para deficientes
- 26 Balneário para deficientes
- 25 Serviços para deficientes
- 28 Área para o pessoal

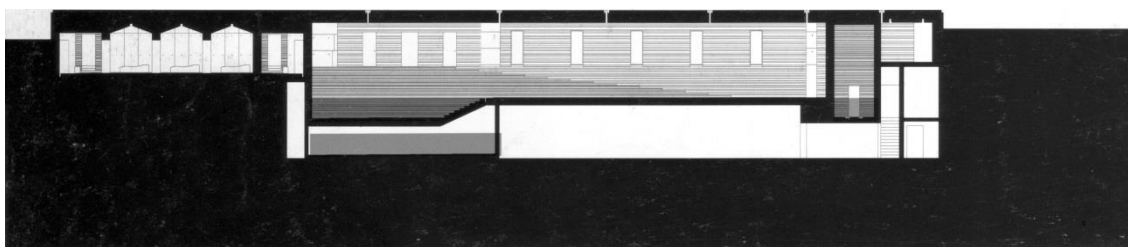


42 – Thermal Bath Vals, planta primeiro térreo

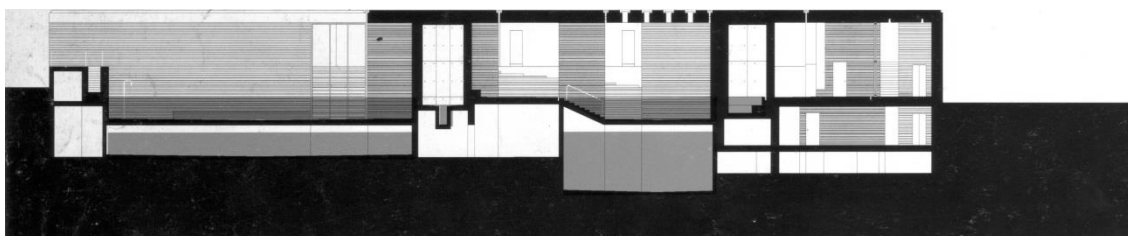
- 29 Zona de espera
- 30 Área de descanso
- 31 Fisioterapia
- 32 Massagens subaquáticas
- 33 Massagens
- 34 Cama ortopédica
- 35 Lamas
- 36 Banhos medicinais
- 37 Inalações
- 38 Hidroterapia
- 39 Cozinha para o chá
- 40 Serviços



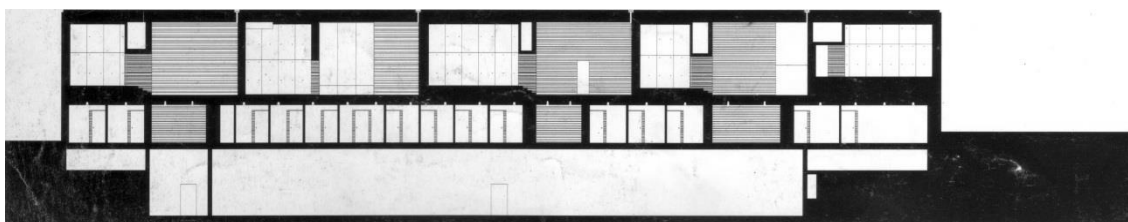
43 – Thermal Bath Vals, corte longitudinal



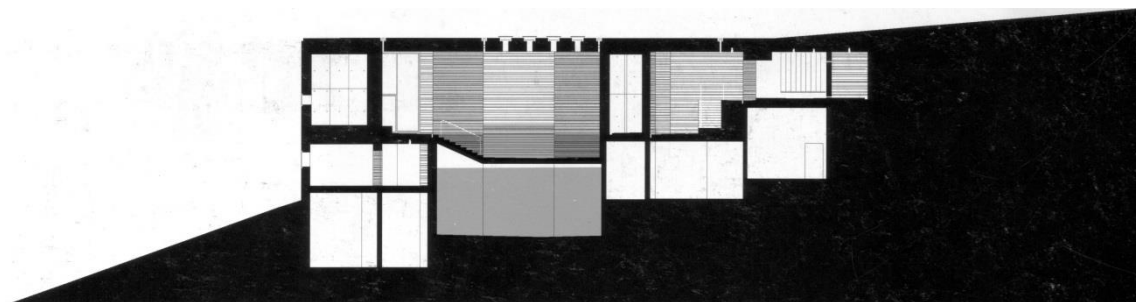
44 – Thermal Bath Vals, corte longitudinal



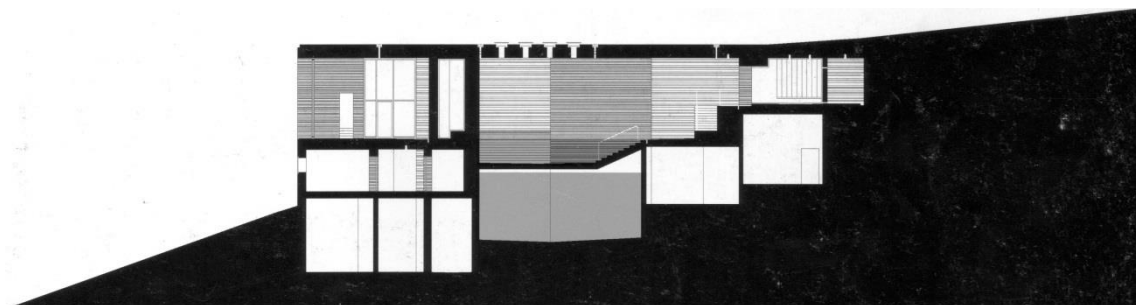
45 – Thermal Bath Vals, corte longitudinal



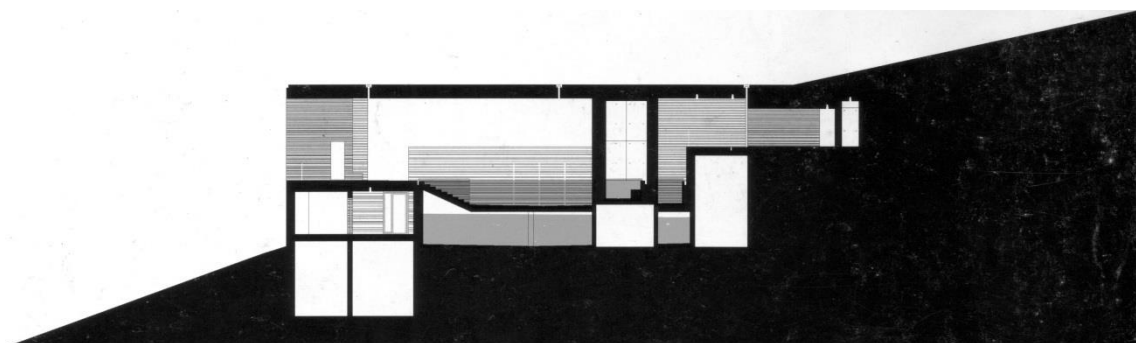
46 – Thermal Bath Vals, corte longitudinal



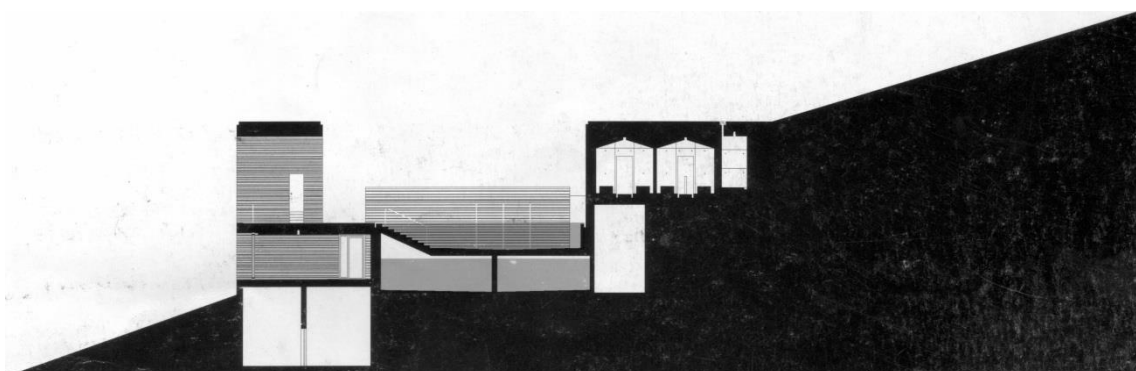
47 – Thermal Bath Vals, corte transversal



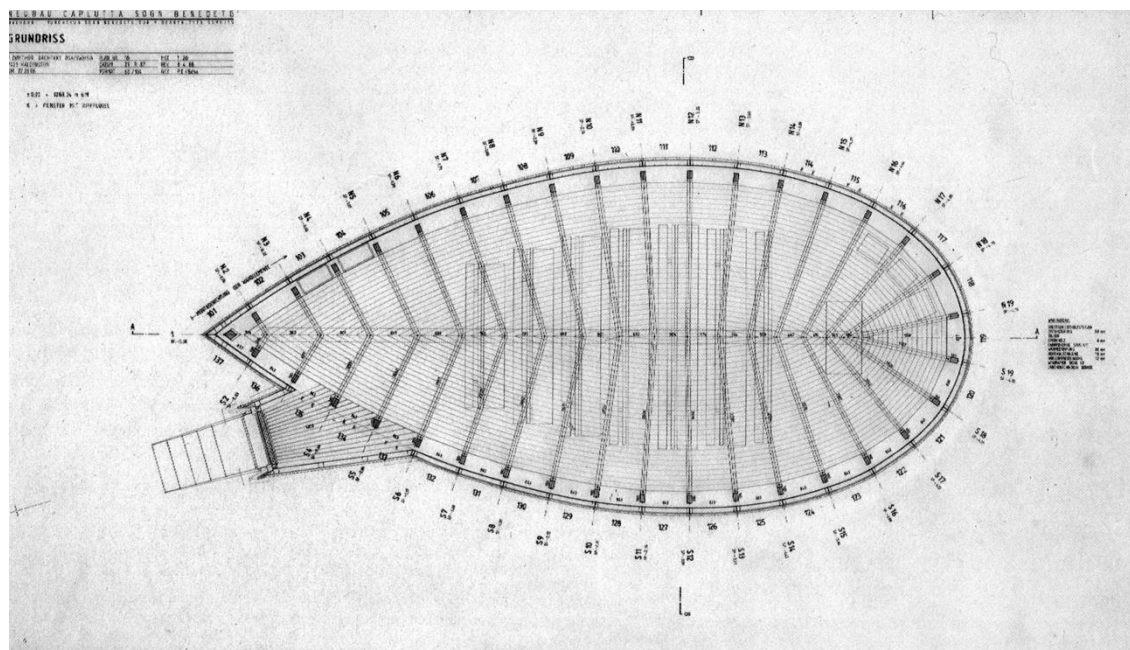
48 – Thermal Bath Vals, corte transversal



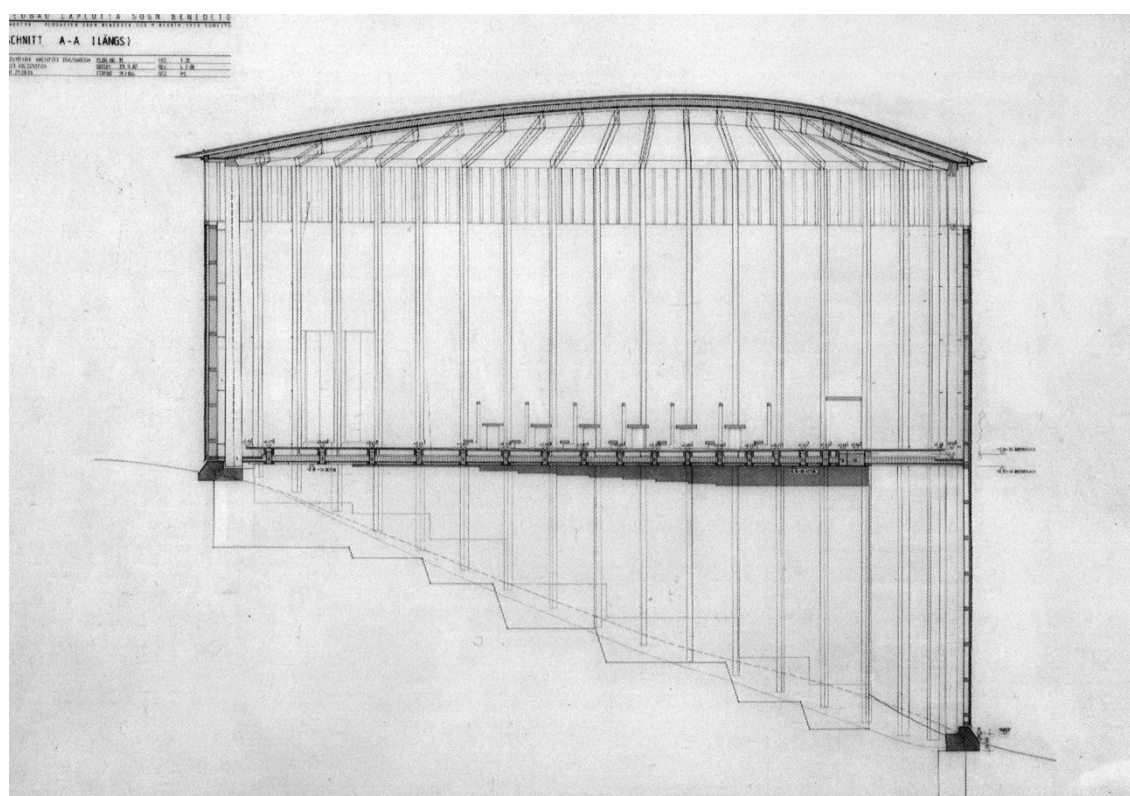
49 – Thermal Bath Vals, corte transversal



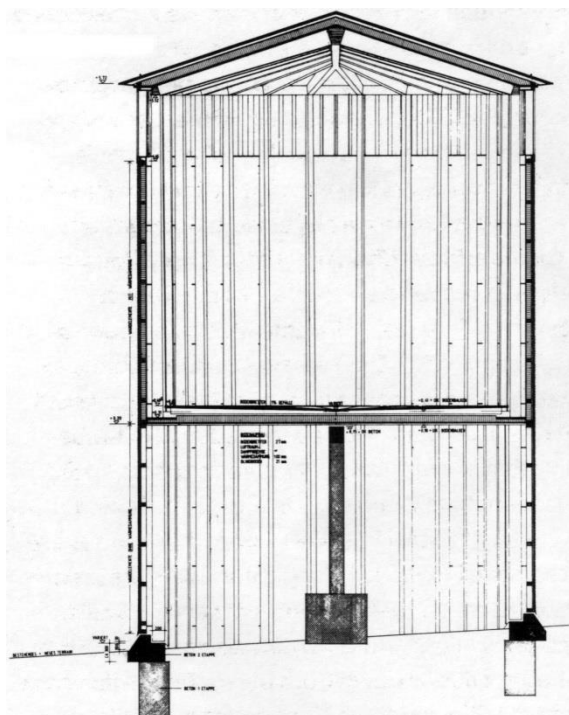
50 – Thermal Bath Vals, corte transversal



51 – Caplutta Sogn Benedetg, planta



52 – Caplutta Sogn Benedetg, corte longitudinale



53 – Caplutta Sogn Benedetg, corte transversal

## Referências bibliográficas

### Livros

ALGARÍN COMINO, Mario. *Arquitecturas excavadas: el proyecto frente a la construcción de espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006.

BACHELARD, Gaston. *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo, 2006.

BETSKY, Aaron. *Landscrapers: building with the land*. London: Thames & Hudson, 2002.

DE POLI, Aldo. *Architettura: enciclopedia dell'architettura*. Milão: Motta Architettura, 2008.

ECO, Umberto. *Come si fa una tesi di laurea: le materie umanistiche*. Milão: Bompiani, 2006.

FINGERLE, Christoph Mayr. *Neues Bauen In Den Alpen: Architekturpreis 1992*. Sesto: Raetia, 1992.

FINGERLE, Christoph Mayr. *Neues Bauen In Den Alpen: Architekturpreis 1999*. Basel: Birkhäuser Verlag für Architektur, 2000.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega Passagens, 2009.

FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal, 1999.

FRAMPTON, Kenneth. *Labour, work and architecture: collected essays on architecture and design*. New York: Phaidon, 2002.

HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio d'Água, 1986.

HEIDEGGER, Martin. *Costruire Abitare Pensare*. em VATTIMO, Gianni. *Saggi e discorsi: Martin Heidegger*. Milão: Mursia, 1991.

LE CORBUSIER. *Verso una Architettura*. Milão: Longanesi, 2007.

MÁS LLORENS, Vicente. MERI DE LA MAZA, Ricardo. *Materia y forma*. Valença: Ediciones Generales de la Construcción, 2003.

MUMFORD, Lewis. *Arte & técnica*. Lisboa: Edições 70, 1980.

PALLASMAA, Juhani. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book, 2007.

PALLASMAA, Juhani. *Lampi di pensiero: fenomenologia della percezione in architettura*. Bolonha: Pendragon, 2011.

PERESSUT, Luca Basso. *Musei: architetture 1990-2000*. Milano: Federico Motta, 1999.

TÁVORA, Fernando. *Da Organização do Espaço*. Porto: Faup Publicações, 1996.

YOSHIDA, Nobuyuki. *Peter Zumthor*. Tóquio: A+U, 1998.

ZEVI, Bruno. *Saper vedere l'architettura*. Turin: Einaudi, 2009.

ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*. Baden: Lars Muller, 1998.

ZUMTHOR, Peter. *Kunsthau Bregenz : archiv kunst architektur*. Bregenz: Kunsthau Bregenz, 1999.

ZUMTHOR, Peter. HAUSER, Sigrid. *Peter Zumthor: therme vals*. Zurique: Scheidegger & Spiess, 2007.

*Biennale di Venezia 8ª Venezia 2002 - next: 8th international architecture exhibition: 2002*. Venezia: Marsilio, 2002.

## Artigos de revistas

ACHLEITNER, Friedrich. *Elementare profondità*. em *Casabella*. nº648, pag.60 Milão: Electa, 1997.

ACHLEITNER, Friedrich. *Ritorno al moderno? L'architettura di Peter Zumthor*. em *Casabella*. nº648, pag.52 Milão: Electa, 1997.

ACHLEITNER, Friedrich. Questioning the Modern Movement. em YOSHIDA, Nobuyuki. *Peter Zumthor*. Tóquio: A+U, 1998.

ADAMS, Nicholas. *Il concorso per la scuola di architettura della Cornell University*. em *Casabella*. nº694, pag.81 Milão: Electa, 2001.

BAGLIONE, Chiara. *Stabwerk*. em *Casabella*. nº639, pag.10 Milão: Electa, 1996.

BAGLIONE, Chiara. *Costruire la memoria. Conversazione con Peter Zumthor*. em *Casabella*. nº728/729, pag.72 Milão: Electa, 2005.

BAGLIONE, Chiara. *Una bottega rinascimentale tra le montagne svizzere*. em *Casabella*. nº747, pag.58 Milão: Electa, 2006.

BAGLIONE, Chiara. *Costruire con il fuoco: la cappella nell'Eifel*. em *Casabella*. nº747, pag.65 Milão: Electa, 2006.

BAGLIONE, Chiara. *Nel silenzio*. em *Casabella*. nº758, pag.144 Milão: Electa, 2007.

BAGLIONE, Chiara. *Un museo per contemplare*. em *Casabella*. nº760, pag.7 Milão: Electa, 2007.

DAVEY, Peter. *Moral maze*. em *The Architectural Review* nº1243 pag.50. London: The Architectural Press, 2000.

DAVEY, Peter. *Moral maze*. em *The Architectural Review* nº1243 pag.50. London: The Architectural Press, 2000.

DAVEY, Peter. *Peter Zumthor*. em *The Architectural Review* nº1127 pag.59. London: The Architectural Press, 1991

MOORE, Rowan. *L'architettura del futuro prossimo*. em *Domus* nº852, pag.60 Milão: Editoriale Domus Spa, 2002.



RYAN, Raymund. *Primal Therapy*. em *The Architectural Review* n°1206 pag.42. London: The Architectural Press, 1997.

STEC, Barbara. *Conversazioni con Peter Zumthor*. em *Casabella*. n°719, pag.6 Milão: Electa, 2004.

STEINMANN, Martin. *Téchnē: Sul lavoro di Peter Zumthor*. em *Domus* n°710, pag.52 Milão: Editoriale Domus Spa, 1989.

STEINMANN, Martin. *Casa di riposo per anziani a Coira*. em *Domus* n°760, pag.22 Milão: Editoriale Domus Spa, 1994.

WANG, Wilfred. *Un'architettura di silenziose articolazioni: Sull'opera di Peter Zumthor*. em *Ottagono*. n°97, pag.50 Milano: Edizioni CO.P.I.N.A., 1990.

WIGGINTON, Michael. *Five ages of glass*. em *L'Architecture d'aujourd'hui* n°342, pag.55 Paris: J.-M. Place, 2002.

ZUMTHOR, Peter. *Centro internazionale di documentazione Topographie des terrors*. em *Casabella*. n°639, pag.2 Milão: Electa, 1996.

ZUMTHOR, Peter. *Pietra e acqua*. em *Casabella*. n°648, pag.56 Milão: Electa, 1997.

ZUMTHOR, Peter. *Corpo sonoro, padiglione della svizzera, expo Hannover 2000*. em *Casabella*. n°681, pag.62 Milão: Electa, 2000.

ZUMTHOR, Peter. *Fatto di matéria*. em *Casabella*. n°706/707, pag.5 Milão: Electa, 2003.

ZUMTHOR, Peter. *La magia del reale* em *Casabella* n°747, pag.57 Milão: Electa, 2006.

ZUMTHOR, Peter. *Cappella a Sogn Benedetg, Svizzera*. em *Domus* n°710, pag.46 Milão: Editoriale Domus Spa, 1989.

*Galleria e abitazioni nella Museumsinsel* em *Casabella* n°719, pag.14 Milão: Electa, 2004.

*Berghotel Tschlin* em *Casabella* n°719, pag.16 Milão: Electa, 2004.

*Peter Zumthor: le cose e le parole*. em *Casabella* n°747, pag.56 Milão: Electa, 2006.

*Feldkapelle in Wachendorf*. em *Detail*. n°1/2, pag.12 Munchen: Institut für Internationale Architektur Documentation, 2008.

*Next Architecture*. em *Domus* n°851, pag.45 Milão: Editoriale Domus Spa, 1994.

*Variazioni sul museo*. em *Domus* n°862, pag.89 Milão: Editoriale Domus Spa, 2003.

## Documentação em linha

<http://www.feldkapelle.de/>

<http://www.kolumba.de/?language=eng>

<http://www.kunsthhaus-bregenz.at/ehtml/ewelcome00.htm>

<http://www.therme-vals.ch/>

<http://www.galinsky.com/buildings/sbenedetg/index.htm>

<http://zumthor.tumblr.com/>

## Referências das imagens

1 – [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Mantegna\\_Andrea\\_Dead\\_Christ.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Mantegna_Andrea_Dead_Christ.jpg)

2 – [http://soundscrapers.blogspot.pt/2011\\_10\\_01\\_archive.html](http://soundscrapers.blogspot.pt/2011_10_01_archive.html)

3 – <http://www.newhampshire.com/storyimage/UL/20130404/NEWHAMPSHIRE01/130409589/AR/0/AR-130409589.jpg?q=100>

4 – ZUMTHOR, Peter. *Pietra e acqua*. em *Casabella*. n.º648, pag.56 Milão: Electa, 1997.

5 – Fotografia de Jacopo Gennari Feslikenian

6 e 7 – BAGLIONE, Chiara. *Nel silenzio*. em *Casabella*. n.º758, pag.144 Milão: Electa, 2007.

8 – Fotografia do autor

9 10 e 11 – BAGLIONE, Chiara. *Un museo per contemplare*. em *Casabella*. n.º760, pag.7 Milão: Electa, 2007.

12 – YOSHIDA, Nobuyuki. Peter Zumthor. Tóquio: A+U, 1998.

13 14 e 15 – Fotografia do autor

16 e 17 – RYAN, Raymund. *Primal Therapy*. em *The Architectural Review* n.º1206 pag.42. London: The Architectural Press, 1997.

18 19 e 20 – Fotografia do autor

21 22 e 23 – BAGLIONE, Chiara. *Nel silenzio*. em *Casabella*. n.º758, pag.144 Milão: Electa, 2007.

Desde 24 até 30 – BAGLIONE, Chiara. *Un museo per contemplare*. em *Casabella*. n.º760, pag.7 Milão: Electa, 2007.

Desde 31 até 36 – YOSHIDA, Nobuyuki. Peter Zumthor. Tóquio: A+U, 1998.

Desde 37 até 40 – ZUMTHOR, Peter. *Kunsthaus Bregenz : archiv kunst architektur*. Bregenz: Kunsthaus Bregenz. 1999.

Desde 41 até 50 – ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*. Baden: Lars Muller, 1998.

51 e 52 – YOSHIDA, Nobuyuki. Peter Zumthor. Tóquio: A+U, 1998.

53 – DAVEY, Peter. *Peter Zumthor*. em *The Architectural Review* n.º1127 pag.59. London: The Architectural Press, 1991